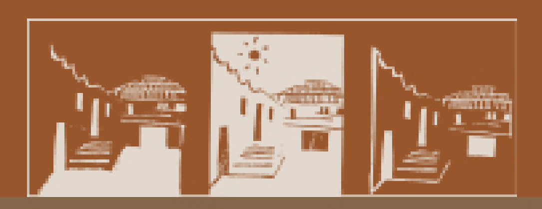
# CUADRANTE






Nº 18

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa


CUADRANTE

# CUADRANTE



Revista cultural da

"Asociación Amigos de Valle-Inclán"

Amigos

Valle-Inclán

Vilanova de Arousa

**Cuadrante**
Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa.
Apartado de Correos nº 66
www.amigosdevalle.com
Xullo 2009



*Imprime:*
Gráficas Salnés, S.L.

*Dep. Legal:* PO-4/2000

*I.S.B.N.:* 84-87709-99-0



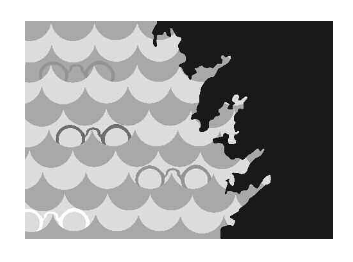
# SUMARIO:






Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2007

## CEDRO



# ACERCAMIENTO A VALLE-INCLÁN: DE 1963 HASTA EL PRESENTE

*Robert Lima, OIC*
Encomienda de Número, Orden de Isabel la Católica Numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y Correspondiente de la Real Academia Española

Para acercarme al presente, tendré que empezar con una historia que hasta a mí me parece ya antigua. Por el año 1959, trabajaba sobre mi tesis de maestría en el departamento de Teatro de la Universidad de Vilanova, a las afueras de Filadelfia. En esta época, yo sabía muy poco de la literatura española ya que mis estudios universitarios habían sido en literatura inglesa, filosofía e historia. Sin embargo, al pasar al nivel de posgraduado en mi campo de teatro y literatura dramática, me encontré con las obras de Federico García Lorca. Sus tragedias *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* eran y siguen siendo estudiadas y apreciadas en Estados Unidos de América, aunque en traducciones débiles. Y al sentir surgir en mí la necesidad de abrirme a la cultura de mis antepasados españoles y portugueses, llegué a escoger para mi tesis de doctorado hacer un estudio extenso del teatro de García Lorca, por lo menos de toda su obra conocida hasta esta época. Sin saberlo, me encontraría con dificultades en integrar la obra creativa del autor y los datos de su vida personal debido a perjuicios y lagunas fomentados por edictos gubernamentales y la reticencia de familiares durante una época turbulenta en España.

En Norteamérica, cuya simpatía estaba en gran parte con el gobierno republicano, el resultado de la guerra civil en España tuvo repercusiones en muchas áreas. En el campo de la cultura casi se borró toda huella de la vasta e importante cultura española antes conocida y apreciada Norteamérica. En el teatro profesional, que antes representaba a Lope de Vega, Calderón, Tirso, los hermanos Quintero, Martínez Sierra, y Benavente, entre otros, ya no se veían nombres de dramaturgos españoles, ni antiguos, ni modernos. Federico García Lorca era el único escritor español aceptado en Estados Unidos, aunque su fama se debía más a las circunstancias de su muerte y a la polémica sobre su causa que a su genio poético y dramatúrgico.

Como le había ocurrido a tantos otros frente al ser carismático que era García Lorca, fui atraído por su obra dramática y por su vida, también dramática. Y, curiosamente, según iba investigando ambos aspectos, me encontraba con frecuentes referencias a un tal Don Ramón María del Valle-Inclán. Federico conoció al escritor en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, por los años veinte. Y con ese encuentro empezó una amistad que duró hasta la muerte de ambos en 1936. Gracias a esta intervención de Valle-Inclán en la vida de Federico y a su influencia sobre su obra dramática, comencé a interesarme por el autor gallego.

Pero había algo más que me atraía. Galicia misma. Mi madre, Juana Millares Váz-

quez, nació en Noia y emigró a Cuba poco después de la muerte de su padre en los años veinte. En la isla conoció y se casó con Roberto Lima Rovira, cuya familia tuvo su cuna en Ponte de Lima, Portugal. Gracias a esa unión internacional, nací parte rumbero, parte gaitero y parte fadista. Y como las madres suelen tener gran influencia en la vida de sus hijos, le debo a sus anécdotas del "velho dos contos", a narraciones del folclor celta y suevo, a chistes de su pueblo y a las canciones gallegas mi profundo cariño por el mundo gallego-portugués. Esa dulce indoctrinación facilitó mi interés por Galicia y Valle-Inclán. Años después supe de mi tía, Otilia, que de niña había cruzado la Ría de Arousa en una lancha sobre las rodillas de Valle-Inclán. Este le llamó "Niña bonita". Con tales piedras de toque tenía que dedicarme al estudio de la vida y obra de Valle-Inclán.

La trayectoria hacia mi encuentro profesional con Valle-Inclán ha pasado por muchas etapas. Terminados mis estudios universitarios, entré en el ejército, y al cumplir mi servicio en la "mili", me propuse buscar editorial para mi tesis de doctorado. Tuve la suerte de que don Gaetano Massa, fundador y editor de *Las Américas en Nueva York*, se entusiasmase con el proyecto y al poco tiempo comenzó el proceso editorial para la publicación de mi obra, titulada *The Theatre of García Lorca.*

Durante 1962 trabajé en la oficina neoyorquina de *La Voz de América* asistiendo en la programación para Latinoamérica y Portugal y trabajando junto a Ernesto da Cal, que transmitía en portugués. Pero esa carrera no me atraía. En una ocasión hablé con Gaetano Massa sobre mi descontento con el trabajo y a pocos días me informó que me había recomendado para un puesto en la Facultad de Lenguas Romances de la prestigiosa Hunter Collage de Nueva York. Y en ese contexto me presentó a don Emilio González López, quien facilitó mi entrada en la facultad y así llegaron a ser colegas el gran galleguista y el joven que se iniciaba en la carrera profesoral. Pronto me informé del hondo conocimiento de don Emilio de su tierra, que se manifesta en *Galicia, su alma y su cultura*, y de la obra de Valle-Inclán en sus varios libros y artículos.

Al salir a luz mi obra lorquiana, en 1963, estaba a mediados de mis estudios doctorales en New York University, donde tuve la buena fortuna de tener entre mis profesores a tres individuos de gran erudición y capacidad académica: don Joaquín Casalduero, don Francisco Ayala y mi ex-colaborador en *La Voz de América*, don Ernesto Guerra da Cal. Fue con don Paco con quien empecé a escribir mi tesis doctoral y gracias al mutuo entusiasmo por Valle-Inclán, la vida y obra del gran autor gallego fueron los ejes de mi investigación. A insistencia de don Paco preparé la obra en dos tomos: el primero, un largo y detallado estudio bio-crítico y el segundo, una extensa bibliografía de todo lo escrito por y sobre Valle-Inclán. Ayala había puesto un peso inmenso sobre la espalda de aquel pobre estudiante graduado.

Para poder profundizar en ambos aspectos —vida y obra— cinco años después de descubrir a Valle-Inclán tras García Lorca, viajé por primera vez a España. Quise seguir los pasos de Valle-Inclán por su España. Con el fin de descubrir sus rutas vitales, en 1964, en viaje de luna de miel (y con mi nueva esposa como ayudante), paré primero en Madrid, donde pasó gran parte de su vida. Nos alojamos en el Hostal Lisboa y a una cuadra visitamos la Calle de Echegaray, que Valle solía llamar en una de tantas de sus frases lapidarias "Calle del Viejo Idiota".

Todavía vivían camareros que le habían servido en los cafés de la Plaza Santa Ana y

su vecindad; ellos me mostraban las mesas y hasta las sillas que solía ocupar Valle en sus varias tertulias, invitándome a sentarme en ellas (y que todavía existen en la Cervecería alemana). En estos momentos estuve en presencia de Valle y sus contertulios: Azorín, los Baroja, Benavente, los Machado, Unamuno y tantos otros. Presencié obras en el Teatro español y en otros de la vecindad, donde se estrenaron algunas de las obras de Valle. Pasé por el Callejón de Álvarez del Gato, que Valle-Inclán hizo famoso en su obra dramática *Luces de bohemia*, donde entonces todavía existían los esperpénticos "espejos cóncavos", visité la iglesia donde se casó, subí a varios pisos en que vivió, entré en librerías que frecuentaba, en el Ateneo (del cual llegaría a ser presidente) con su impresionante colección de libros y cuadros (uno de ellos de Valle), caminé por las calles que le conducían al Museo del Prado, a la Biblioteca Nacional y, frente a ella, Recoletos, por donde se paseaba Valle, y en donde ahora existe, la magnífica estatua realizada por Francisco Toledo. Pasé muchas horas en la Hemeroteca de Madrid leyendo los periódicos de su época, en que figuraba con frecuencia con artículos y cuentos, tanto como en numerosas anécdotas acompañadas de una u otra caricatura.

Siguiendo la ruta vital hacia su punto de origen, fui a Galicia. En Santiago de Compostela, conocí los lugares universitarios, las casas en que vivió, sus cafés y bares preferidos, y otros ambientes asociados con Valle-Inclán, comí en el restaurante El Asesino (donde las tres hermanas me tomaron por hijo de Valle-Inclán, aunque creo que ilegítimo), ví el edificio donde tuvo su sanatorio el Dr. Villar Iglesias y donde murió Valle, visité el cementerio de Boisaca (donde también están los restos de mi abuelo materno Vicente Millares Castro).

Después seguí algunos de sus caminos por Galicia, aunque con dificultad al no tener coche a mi disposición, los pasos de sus antepasados y de los personajes que aparecen en sus obras. Estuve en A Coruña, Cambados, Ourense, Vilagarcía, y muchas otras poblaciones.

Finalmente, llegué a Vilanova de Arousa y a la casa en que nació, donde todavía estaba la cama, encontré los datos de su bautismo en la iglesia parroquial, hablé con su familia y gente que le conoció, respiré el ambiente de su pueblo, de sus calles, de su ría.

Antes de partir, hablé con unos señores sentados en un café al lado de la ría y les pronostiqué que algún día Vilanova de Arousa tendría una estatua que honrase la memoria de Valle-Inclán. Y acerté. Primero se erigió un busto del autor cerca de ese mismo café, que presencié en otra ocasión, y ahora se ha eregido una gran estatua, con la figura majestuosa sentada frente a la ría; la estatua que destaca la importancia de Valle-Inclán en el mundo de las letras universales y la alta posición de Vilanova de Arousa, en que tuvo su cuna.

En ese mismo viaje a Galicia del año 64 pasamos unos días en Pontevedra. Visité el famoso Museo, la casa de Jesús Muruáis y la de Torcuato Ulloa. Tuve ocasión de conocer a don Carlos, el hijo mayor de Valle-Inclán. Me recibió muy cordialmente en su casa de Pontevedra y allí me mostró un gran baúl lleno de libros, artefactos, fotos y otros efectos de su padre. Quedé pasmado frente a este tesoro y admito haber tenido la tentación de volver en una de esas noches oscuras y misteriosas narradas por Valle para tomar "prestado" ese baúl para mi trabajo académico (devolviéndolo después, claro). Pero vencí la tentación. Lo que sí llevé de don Carlos fue su permiso para traducir las obras dramáticas de su padre al inglés.

Al volver a Nueva York, lleno de entusiasmo, me puse en contacto con la editorial Putnam, uno de cuyos redactores había elogiado mi estudio de García Lorca; con él preparé una carta a don Carlos proponiéndole una edición de las obras dramáticas de su padre con mi traducción. Su respuesta unas semanas después nos dejó cortados: pedía diez mil dólares de anticipo. Como se puede figurar el proyecto fracasó: la editorial había aceptado mi propuesta sobre la base de mi presentación de Valle-Inclán como uno de los autores más importantes de la literatura española, quien a pesar de ser casi un desconocido en el mundo de habla inglesa, su innovadora e influyente obra dramática merecía la introducción al público norteamericano. Tuve que abandonar el proyecto y ponerme a escribir mi tesis doctoral. En ese contexto decidí dedicar gran parte de mi carrera a la promoción de la obra de Valle-Inclán en el mundo de habla inglesa.

Desde entonces, he publicado muchos artículos sobre la vida y obra de Valle-Inclán, he traducido al inglés algunas de sus obras dramáticas en *Savage Acts. Four PLays* (*Ligazón, La rosa de papel, La cabeza del Bautista, Sacrilegio*), una colección inédita de sus aforismos, y la incomparable obra que define su estética, *La lámpara maravillosa* (*The Lamp of Marvels. Aesthetic Meditations*). A pesar de publicar en 1972 *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán* y el ensayo crítico *Ramón del Valle-Inclán*. Hasta los veinte años siguientes de la terminación de mi tesis doctoral (1968) no quise dar a luz mis investigaciones bio-críticas. Sí, mi trabajo había tenido muchas facetas, entre ellas la clarificación de los datos de su nacimiento y bautismo, la exploración de la totalidad de sus obras, la caracterización de sus tres aspectos —Hombre, Máscara, Artista— pero no había logrado clarificar o concretar o verificar otros elementos de su vida y obra. Seguí trabajando para satisfacerme a mí mismo haciéndole justicia a mi autor. Finalmente, en 1988, se publicó *Valle-Inclán. The Theatre of His Life* y en 1995 la editorial Nigra, dirigida por Gonzalo Allegue, tras el apoyo de los colegas Darío Villanueva, Luis Iglesias Feijoo y Margarita Santos Zas, tanto como del Consorcio de Santiago de Compostela, publicó *Valle-Inclán. El teatro de su vida,* la versión ilustrada en castellano en la excelente traducción de María Luz Valencia. Después publiqué dos obras en Inglaterra, donde hay gran interés por nuestro autor: en 1999 salió la nueva versión de la bibliografía, *Ramón del Valle-Inclán. An Annotated Bibliography.I: The Works*, en un primer tomo dedicado a las ediciones de las obras de Valle-Inclán; el segundo libro, de 2003, es *The Dramatic World of Valle-Inclán,* estudio crítico de todas sus obras dramáticas en varios contextos temáticos. Muchos de mis libros dedicados a la vida y obra de Valle-Inclán, se encuentran en la magnífica Casa-Museo Ramón del Valle-Inclán, en Vilanova de Arousa.

Mi fascinación era y sigue siendo Valle y su obra, la generación de escritores, músicos, pintores, actores a la que pertenecía, la cultura y política de su época, Galicia. Su interacción con los grandes hombres y mujeres de esos sectores culturales, políticos, geográficos quedan destacados en mi biografía, tanto como en las anteriores de Francisco Madrid, Melchor Fernández Almagro, y Ramón Gómez de la Serna. Los nombres evocan el "quien es quien" de toda una época: Manuel Azaña, Azorín, Pío Baroja, Benavente, Rubén Darío, Antonio Machado, José Ortega y Gasset, María Guerrero, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Margarita Xirgu, y tantos otros, entre ellos los pintores Juan de Echevarría, José Moya del

Pino, Anselmo Miguel Nieto, José Gutiérrez Solana, Julio Romero de Torres, e Ignacio Zuloaga.

El "modus vivendi" de Valle-Inclán fue una integración de estética, política, religión y cultura en sus tres aspectos de *Hombre-Máscara— Artista*. Y fue a ese triunvirato vital al que dirigí mi trabajo, con el deseo de clarificar su vida y obra.

## Hombre

El que encontré al llegar a Valle-Inclán fue un *Hombre* que pasó gran parte de su vida en la penuria, vivió en habitaciones pobres, ayunaba diariamente por falta de dinero, que llevó a cuestas muchas enfermedades, pasándose largas horas en cama cuando le fallaba la energía o cuando se enfermaba (lo que ocurría con frecuencia), que pedía prestados pluma, tintero y papel con que escribir entre tormentos físicos. Pasó por las desgracias de herirse accidentalmente un pie y perder su brazo izquierdo por la gangrena tras un altercado, llegando a decir que solo le faltaba ser ciego como Homero. Para aliviar el dolor, empezó a usar la marihuana, producto del cáñamo índico, que celebra en "La tienda de herbolario", poema de *La pipa de Kif*, y cuyo uso se referencia en la conferencia titulada "Los excitantes": "Confieso que lo he tomado, en abundancia, sin saber sus consecuencias, y por prescripción médica".

Es posible que haya usado la marihuana en México cuando de joven, no viendo en España campo abierto para la aventura, decidió viajar a América. Eligió visitar Cuba y México, país que le atraía, como decía, porque su nombre se escribía con equis y porque representaba la gran aventura de la Conquista. Allí vivió la vida del periodismo y hasta logró tener la aventura personal de un "duelo", aunque sólo en las páginas de los periódicos.

La imagen pública de Valle-Inclán fue cultivada tanto como su arte. Con acentos deliberados creó una figura seria y madura a pesar de sus veintiseis años. Las caricaturas y los dibujos que se le hicieron en esa época muestran un hombre de bigotes, peinado hacia atrás, elegantemente vestido, y con gafas pince-nez. La figura impecable y correcta desmiente a los biógrafos que han descrito un Valle-Inclán zarrapastroso y excéntrico en ese período mexicano.

Más tarde ya en España, hace un resumen de su vida hasta entonces en el poema "Autorretrato" (1907):

> ¡Y mi amor de soldado y mi amor de poeta! […]
> Hoy me queda un recuerdo de aquella
> [vida inquieta]
> una gran cicatriz al costado derecho,
> un brazo cercenado y un pie medio deshecho.
> Más tengo la virtud de la renunciación,
> y supe ser asceta después de ser león.

El episodio del "brazo cercenado" ocurrió en julio de 1899 cuando Valle-Inclán frecuentaba el Café de la Montaña. En una ocasión el motivo de la conversación era el duelo pendiente entre López del Castillo y Leal da Cámara. Valle-Inclán y Manuel Bueno discutían la legalidad del duelo: éste la negaba basándose en que el pintor portugués era menor de edad. A pesar de que los que discutían eran amigos, el argumento les enfureció y el bastón de Bueno dio en uno de los gemelos de su adversario, enterrándoselo en la muñeca. Al terminar el conflicto por intervención de los presentes, Valle-Inclán no prestó atención a la herida; unos días después la infección del brazo izquierdo estaba tan avanzada que se le tuvo que amputar. A pe-

sar de las anécdotas que señalan lo contrario, el manco reaccionó de una manera muy humana, sintiendo toda la angustia, el dolor y el miedo que puede provocar tal traumatismo. Llegó a llorar por su brazo perdido. Pero aunque no faltaron momentos en los que hasta quiso matar a Bueno, se reconcilió con él y la amistad, que se había cercenado como el brazo, se reanudó. Tal era su generosidad.

Pensando en lo bien que le iba a su personalidad altiva y polemista ser manco, llegó a decir que así se acercaba más al autor de Don Quijote. Desde entonces Valle-Inclán se veía, y haría que otros le vieran, como el segundo gran manco de las letras españolas.

Y aunque la pérdida del brazo forzó el abandono de la carrera de actor que había iniciado en *La comida de las fieras,* de Benavente, ya había conocido a la actriz Josefina Blanco con quien se casó en 1907. Tuvieron seis hijos, pasando ambos por el gran dolor de ver morir al segundo, a los cuatro meses, de una meningitis tras un golpe en la cabeza, recibido en la playa. Valle expresó su dolor en una carta a José Ortega y Gasset: "Hace dos días enterré a mi hijito.[…] Ha sido el mayor dolor de mi vida.[…] Estoy acabado. Esto es horrible".

A todo se adaptó y, superando lo negativo de su vida, hizo de ella un mundo donde el ayuno y la privación eran los caminos para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral. Echó a un lado su difícil realidad y la reemplazó con el misterio y la fantasía; escapó a un mundo de belleza suprema. Su camino hacia la perfección lo detallaría años más tarde en *La lámpara maravillosa*.

Pero a pesar de toda la negatividad que tuvo que confrontar diariamente, Valle-Inclán tenía un gran humor y nunca le faltaba la palabra para engrandecer o rebajar merecidamente a sus contemporáneos, fuesen colegas en la misión artística o miembros del gobierno, como tantas anécdotas han mostrado, varias dirigidas contra Echegaray, Primo de Rivera y el rey Alfonso XIII.

Dificultades económicas, la vejez y la actitud recalcitrante de Valle-Inclán hicieron aumentar tensiones domésticas entre los cónyuges.

El resultado fue la separación; él se quedó con los hijos mayores y Josefina con la más joven. Tan difícil fue este periodo que Valle-Inclán escribió a los asilos pidiendo plazas para él y sus hijos. El 19 de diciembre de 1932 se declaró oficialmente el divorcio, posible por primera vez en España gracias al gobierno republicano.

Los amigos de Valle-Inclán no escatimaron esfuerzos para eliminar sus problemas económicos. Fernando de los Ríos le buscó una pensión que le permitiera dedicarse a sus trabajos literarios; más efectiva fue la actuación del mismo de los Ríos, Gregorio Marañón, "Azorín", Manuel Bueno y Zuloaga, entre otros, al proponer a Valle-Inclán como candidato a la jefatura de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Después de largas discusiones se le ofreció el puesto el 8 de marzo de 1933. Recibió la noticia en el hospital de la Cruz Roja, a donde le había llevado otro ataque biliar, pero pudo establecerse en Roma el 19 de abril.

Su estancia en Italia fue caracterizada por gran actividad y nuevas amistades; visitó muchas ciudades y pueblos, presenció el estreno de *Los cuernos de don Friolera* en Roma, y hasta fue invitado a visitar a Mussolini. Interrumpió su estancia debido a varios viajes a España, en uno de los cuales asistió al estreno de *Divinas Palabras*, el 16 de noviembre de 1933. Esta obra tuvo un éxito bastante grande, merecido. Sería la última de las obras teatrales de Valle-Inclán puesta en escena durante los pocos años que le quedaban.

Sus viajes de Italia a España dependían principalmente de sus problemas fisiológicos. Finalmente, en el otoño de 1934 Valle-Inclán, sin sa-

berlo, partió de Italia para siempre. Su regreso a Madrid fue marcado por un nuevo rechazo de su candidatura a la Academia. Sería el último.

En marzo de 1935 se acoge al sanatorio del doctor Manuel Villar Iglesias en Santiago de Compostela. En los meses siguientes su estado fue fluctuante y a veces hasta podía participar en las tertulias de la ciudad, visitar algún pueblo cercano y escribir algunos capítulos de *El ruedo ibérico*.

Pero empezó su septuagésimo año con la certeza de que sería el último. Necesitaba ayuda para escribir; y para que le leyeran se tenían que buscar libros prestados pues ya ni le quedaban los suyos.

Le acompañaba un dolor casi constante. Su agonía terminó a las dos de la tarde del 5 de enero de 1936. Al día siguiente fue enterrado en el cementerio de Boisaca en las afueras de Santiago. Fue una ceremonia civil y simple según las instrucciones de Valle-Inclán, pero asistió un gran número de personas y se recibieron telegramas de todas las partes del mundo.

Fue un hombre que, a pesar de su renombre e importancia en la vida cultural de su país, murió en la misma penuria y de las mismas enfermedades que le acompañaron toda su vida.

## Máscara

Encontré también una Máscara —a veces sonriente sobre un rostro carnavalesco, a veces oscura como una creación goyesca— pintada en tonos satíricos. La transición del Valle-Inclán conservador al hiperbólico se marcó también en su aspecto físico. El hombre correcto y bien vestido de la época mexicana se convirtió en bohemio al estilo de los escritores románticos y parnasianos que empezaba a leer ávidamente. Anduvo por las calles de Pontevedra con su nueva indumentaria: barba larga ("luenga", como solía decir), melena, espejuelos de carey, poncho mexicano y ancho sombrero negro, como lo pintaría años adelante Juan de Echevarría. Así empezó a crear la máscara que, una vez adoptada, seguiría portando toda su vida.

Hacia 1897 Valle-Inclán se había establecido como una de las máscaras principales de Madrid. Tal era su notoriedad que anécdotas de sus hechos —reales o imaginarios— corrían de boca en boca por la ciudad y eran recogidas por los periódicos. Soñador e idealista, Valle-Inclán había encontrado en México la oportunidad de integrar en su vida fantasías que años más tarde narraría en sus tertulias españolas de forma autobiográfica; hasta se presentó frente las autoridades de Madrid, como Coronel-General de los Ejércitos de Tierra Caliente. En México nació el aspecto ficticio de su vida.

El carácter enigmático de Valle-Inclán fascinaba mucho más que sus libros; no se vendían ni *Femeninas* ni *Epitalamio*, de modo que seguía en malas condiciones financieras. Pero la verdadera fama de Valle-Inclán no estaba ni en su bohemia ni en sus escasas obras literarias sino en su conversación. Era un juglar contemporáneo. Se ha dicho que la pérdida de sus conversaciones (monólogos, en realidad) representa lo mismo que si se hubiera perdido todo lo que publicó. La vida de los cafés y salones en la época finisecular y a comienzos del siglo XX atraía a Valle-Inclán. Eran en ellos donde se destacaba su talento verbal e histriónico.

Su nueva condición de manco le supuso más notoriedad pública, lo que le gustaba. Era la máscara que dio tanta inspiración a caricaturistas y que llenó páginas de periódicos con hazañas y anécdotas, reales o imaginarias.

Empezaron con relatos de aventuras y duelos en la capital mejicana, siguieron con episodios en los cafés de Madrid, e incluyeron curiosas ocurrencias —*happenings*— por las calles y plazas de la capital.

Las anécdotas se multiplicaron. Llegaron a ser tantas las versiones absurdas de cómo perdió su brazo que Ramón Gómez de la Serna hizo una colección de las principales. Valle-Inclán, mientras tanto, no negaba nada ni trataba de corregir lo que producían los periodistas; aceptaba todo como la veneración de un público hambriento de héroes. Así se fue creando el ser mítico: la Máscara que le encubría.

## Artista

Habiendo llegado al excéntrico creador de la máscara social, encontré además al *Artista*. Entre abril y agosto de 1892, durante su estancia en México, llegó a publicar 29 escritos, incluido un poema. Ya emergía con vitalidad el escritor, demostrando en estas primeras obras aspectos estilísticos que más adelante definirían su maestría. En las obras dadas a luz en México se destacan su proceso creativo y técnico: el llevar a la ficción rasgos autobiográficos e históricos, el uso marcado de doble y triple adjetivos, temas y tramas menos derivativos, preferencia por cierta terminología arcaica y oscura, economía en el uso de frases preciosas, relación inusual de palabras e ideas y tendencia al esteticismo. Firmaba además con la forma ya definitiva: Valle-Inclán.

El período pos-México significó la transición en el desarrollo de su estética. Las lecturas desordenadas de su juventud en la biblioteca de su padre fueron completadas con investigaciones particulares en las vastas colecciones de Jesús Muruáis y de Torcuato Ulloa. Las bibliotecas de estos amigos de su padre le ofrecían periódicos y revistas europeas muy variadas y, especialmente, obras de los mejores escritores franceses e italianos desde el medioevo hasta la actualidad, trabajos griegos, latinos y orientales en traducción, y libros eróticos, místicos y filosóficos. La amistad con estos hombres cultos y el acceso a sus bibliotecas fue un factor importantísimo en la evolución de la estética de Valle-Inclán.

Esto se nota en su primer libro *Femeninas, seis historias amorosas*, publicado en Pontevedra en 1895, obra que contiene versiones pulidas de cuentos que ya habían visto la luz en los periódicos de Madrid y México. La obra era el primer intento de definir su estilo y edificar una base íntegra para su obra futura; así lo afirmó Manuel Murguía en su prólogo a la colección.

Su experiencia en México le serviría años más tarde para escribir sus novelas *Sonata de estío* (1903), en que figuran su gran personaje el Marqués de Bradomín y la incomparable Niña Chole, y después *Tirano Banderas* (1926), ejemplo de novela esperpéntica, cuya influencia en la novela latinoamericana ha sido impresionante.

También marcó su trayectoria literaria su temprana inclinación al carlismo, del que gustó por su atractivo estético de "majestad caída" y que dio como resultado la serie de novelas *La guerra Carlista: Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909), *Gerifaltes de antaño* (1909), y *Voces de gesta*, obra dramática de 1911. En una etapa más tardía, otros aspectos de la historia española le inspiraron la inacabada serie de novelas de *El ruedo ibérico*: *La corte de los milagros* (1927), *¡Viva mi dueño!* (1928), *Baza de espadas* (serializada, 1932); póstuma 1958), y *El trueno dorado* (póstuma, 1975); tanto como en la obra teatral *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920).

Su desarrollo incluye también la negación de ciertos valores que consideraba hipócritas, artificiosos y falsos. Para Valle-Inclán el arte era supremo, pues representaba el camino hacia la perfección, y ahí su negatividad hacia Echegaray, Sellès, y otros dramaturgos de la época.

En las reuniones del Nuevo Café de Levante, que durarían hasta principios de la Primera Guerra Mundial, se encontraban primero escritores de toda índole; más adelante, la tertulia atrajo principalmente a pintores, escultores y caricaturistas que buscaban en la estética de Valle-Inclán el guión para nuevos movimientos del arte moderno. De esa tertulia salieron grandes figuras del arte internacional, entrenadas en la estética de Valle-Inclán. Entre los que escuchaban las enseñanzas del maestro estaban Pablo Ruiz Picasso, José Guitierrez Solana, Ignacio Zuloaga, el mexicano Diego Rivera y el francés Pierre Matisse. Como decía Valle-Inclán: "El Café de Levante ha tenido más influencia en el Arte y la Literatura contemporáneas que un par de Universidades y de Academias".

Echando a un lado su difícil realidad, la reemplazó con el misterio y la fantasía; escapó a un mundo de belleza suprema. Valle-Inclán dedicó toda su vida a la misión de poner en pie una estética personal en su poesía, drama, cuentos y novelas, lográndolo en la totalidad de su obra creativa. Esa estética fue formulada en *La lámpara maravillosa* (1916), que lleva el subtítulo *Ejercicios espirituales*. En ella presenta su propio "camino de perfección" en el que se recogen filosofías ortodoxas y heterodoxas, franciscanismo, misticismo, gnosticismo, neoplatonismo, teosofía, y tantas otras rutas hacia la solución de la condición humana, el papel del individuo en el gran esquema cosmológico.

Valle-Inclán renunció a la mediocridad del orden social y se dedicó a vivir exclusivamente por y para el arte. Fue una decisión que nunca revocó. Esta posición produjo grandes galardones estéticos que ennoblecen la obra del artista.

## Finis

Con ironía que Valle-Inclán hubiera entendido, su muerte abrió los ojos de sus contemporáneos a lo universalmente conocido: el dramaturgo, novelista, poeta y esteticista gallego que había vivido sin ver estrenadas en un escenario español las obras dramáticas *Cara de Plata*, *Águila de Blasón*, *Romance de lobos*, *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto*, *La hija del capitán*, *El yermo de las almas* y varias de sus piezas breves. Después de su muerte se empezaría a rectificar la omisión y a reconocer la gran influencia mundial de este autor extraordinario, precursor de una nueva actitud en el teatro universal y en la novela española y latinoamericana.

¿Cual ha sido la más grande influencia de Valle-Inclán en el mundo de las letras? Se podría proponer que al crear su Marqués de Bradomín —"feo, católico y sentimental"— no sólo continuó la larga tradición que viene de Tirso de Molina sino que nos dio "un Don Juan admirable.¡El más admirable tal vez!" en las palabras del autor.

Se podría también señalar el impacto de su tremendista novela "americana", *Tirano Banderas*, sobre mucha de la ficción narrativa de Hispanoamérica y de España.

Pero es indudable que su gran contribución a la literatura ha sido el concepto anti-estético que el bautizó con el nombre de Esperpento, concepto que se va manifestando en sus *Comedias bárbaras*, que surge en *La pipa*

*de Kif* y *El Pasajero*, sus últimos libros de poesía, y que recibe definición en boca de Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia*:

> La tragedia nuestra no es tragedia […] El Esperpento […] El Esperpentismo lo ha inventado Goya […] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan en Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada […] España es una deformación grotesca de la civilización europea […] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas […] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas […] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras, y toda la vida miserable de España.

Después, dentro de un contexto muy diferente, se amplifica el concepto en *Los cuernos de don Friolera* en voz de don Estrafalario:

> Mi estética es una superación del dolor y de la risa como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos […] Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos; ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.

Y se sigue oyendo la voz esperpéntica en varias obras dramáticas que le siguen. Es en el campo del teatro en el que la influencia de Valle se ve más clara, pues el teatro de la crueldad de Jean Genet y el teatro del absurdo de Beckett, Ionescu y Arrabal derivan sus primicias, acciones y actitudes de la tesis definida en *Luces de Bohemia* y otras obras escénicas. El Esperpento atrae a esos y otros dramaturgos porque representa la crueldad, la deformación y lo absurdo de la vida moderna.

Es al Valle-Inclán de esa totalidad —Hombre, Máscara, Artista— al que me he ido acercando durante toda mi carrera pero, a pesar de tantos años de devoción al tema, sigo en busca del conocimiento que él define en *La lámpara maravillosa*:

> … la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones, y pensamientos con pensamientos. La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta… (“Gnosis”).

Como en toda búsqueda, uno puede ir acercándose, pero ¿llegar? Eso requiere ascender al nivel indicado en *La lámpara maravillosa*, texto que recomiendo a cualquiera que desee intentar llegar a Valle-Inclán. Así es que sigo leyendo en la vida del *Hombre*, en la *Máscara* del ser social, y en la estética del *Artista*, intentando llegar a la totalidad que es Valle-Inclán. El proceso hacia mi acercamiento a Valle-Inclán que ha marcado mi pasado continúa en el presente.

## BIBLIOGRAFÍA


GARCIA LORCA, Federico: *Obras completas*. Madrid: Aguilar. 1971.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: *Galicia, su alma y su cultura*. Buenos Aires, Ediciones Galicia.

LIMA, Robert: *The Theatre of García Lorca*. Nueva York: Las Américas. 1963.

——— *Ramón del Valle-Inclán*. Nueva York: Columbia University Press. 1972.

——— *Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán*.University Park. 1972. The Pennsylvania State University Libraries.

——— 1986 *The lamp of Marvels. Aesthetic Meditations*. West Stockbridge: Inner Traditions-Lindisfarne Press.

——— *Valle-Inclán.The Theatre of His Life*. Columbia: The University of Missouri Press.

——— 1993 *Savage Acts. Tour Plays*. University Park: Estreno Contemporany Spanish Plays.

——— 1995 *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Vigo y Santiago de Compostela. Editorial Nigra-Consorcio de Santiago de Compostela.

——— 1999 *Ramón del Valle-Inclán. An Annnotated Bibliography*. Vol. I. The Works. Londres: Grant & Cutler.

——— 2003 The Dramatic World of Valle-Inclán. Londres: Boydell & Brewer Ltd.-Col. Támesis.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Sociedad General Española de Librería-Imprenta Helénica.

——— *Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe-Clásicos Castellanos.



# VALLE-INCLÁN Y LA RUSIA SOVIÉTICA

*Joaquin del Valle-Inclán Alsina*

*En biografías recientes y no pocos estudios mal documentados se resalta la simpatía de Valle-Inclán hacia la revolución rusa, cuando no con el ideario comunista, justificado principalmente por su participación en la organización Amigos de la Unión Soviética (AUS), en la que habría sido presidente honorario, pero poco de verdad hay en todo ello.*

A comienzos de 1933 el Partido Comunista de España se lanzó a una campaña "de prestigio creando numerosas organizaciones de tipo cultural en un afán de atraerse a los intelectuales, clases medias y, con el prestigio de estos reclamos, las clases trabajadoras" (San Román, 1994: 139-140), línea política que propició el surgimiento de la AUS. El manifiesto fundacional lleva la fecha del once de febrero de 1933, pero no saltó a la luz pública hasta los primeros días de abril, cabe suponer que debido a la necesidad de recoger firmas, donde luce una granada muestra de la intelectualidad española: periodistas, escritores, profesores universitarios, pintores, músicos, arquitectos…, con autores tan reputados como Federico García Lorca, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Ramón J. Sender, Cristóbal de Castro, Manuel Machado y Valle-Inclán entre otros.[1] Su publicación causó un escán-

1.-El manifiesto puede consultarse, entre otros enlaces, en www.wenceslaoroces.org y en San Román: 1994, páginas 136-138. No todos los manifiestos consultados son exactamente iguales, ni tienen los mismos firmantes. Reproducimos aquí el citado por este investigador porque respeta el orden del original como puede comprobarse por la polémica entre Luis Lacasa y "El abajo firmante" en *El imparcial*, Madrid, 22, 28-IV-1933 y 4-V-1933.

"Manifiesto de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética

Quince años tiene ya de existencia la República obrera rusa. Durante ellos, con esfuerzos inauditos, se ha venido levantando en aquel inmenso territorio el acontecimiento económico y social más formidable del mundo moderno. Este acontecimiento crea en todos los países un ambiente más o menos difuso, pero manifiesto, de curiosidad, de simpatía y de expectación. De él participan todos los hombres atentos a los problemas del presente y a las perspectivas del porvenir, los intelectuales y los técnicos, las grandes masas trabajadoras. Todo el mundo ansía saber la verdad de lo que pasa en aquel país en construcción. Sobre esta gran página de la Historia humana se exacerban las pasiones políticas. Hasta hoy, en nuestro país no se había intentado todavía un esfuerzo serio para situarse ante estos hechos con plenas garantías de veracidad.

En casi todos los países del mundo (Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Japón, etc.) funcionan ya Asociaciones de Amigos de la Unión Soviética, cuyo cometido es poner claridad en el tumulto de las opiniones contradictorias, pasionales, y no pocas veces interesadas, sobre la U.R.S.S. España no podía seguir manteniéndose aislada de este gran movimiento internacional. Era necesario recoger todo ese ambiente difuso de curiosidad y de simpatía hacia la Unión Soviética, organizarlo y darle una base de documentación seria y actual; estudiar y exponer a la luz del día, sin ocultar ni desfigurar nada, los éxitos, las dificultades, los problemas de esta magnifica experiencia que supone para el mundo la construcción de una sociedad nueva. La *Asociación de Amigos de la Unión Soviética,* situándose por entero al margen de los partidos y por encima de las tendencias y formaciones políticas, aspira a reunir a cuantos creen que el mundo no puede colocarse hoy de espaldas a lo que pasa en Rusia. Nuestra Asociación no tendrá más programa ni más bandera que decir y ayudar a conocer la verdad sobre la U.R.S.S., combatiendo con las armas de la verdad la mentira, la calumnia y la deformación.

Para conseguirlo, la *Asociación de Amigos de la Unión Soviética* organizará en toda España conferencias, documentales sobre la U.R.S.S., proyecciones de películas de tipo informativo, exposiciones con gráficos, fotografías, etc.; publicará libros y

dalo en la prensa de derechas, y más bien recelo entre la liberal y la republicana. Así *La época* (Madrid, 18-IV-1933) titulaba "Incomprensible. Burgueses en propaganda soviética" terminando el artículo con: "Estamos acostumbrados a muchos suicidios individuales y colectivos. Este es uno más. ¡Pobre burguesía española que tan mal sabe defenderse!"; menos apocalíptico *El liberal* (Madrid, 20-IV-1933) afirmaba en primera plana: "El hecho ruso. Los amigos de los Soviets. No nos asustamos de ningún hecho ni de ninguna idea" resaltando que lo esencial del manifiesto era "el deseo de saber; el vehemente anhelo de conocer la verdad del hecho ruso tan desfigurada por las más contrapuestas indicaciones". El republicano *Ahora* (22-IV-1933, p.3) dedica un editorial al asunto "Simpatías platónicas" donde avisa a los firmantes del manifiesto que podrían servir de "banderín de enganche" recomendando que "aquellos republicanos a quienes interesa la conservación del régimen se apartasen a prudente distancia de esas posiciones desde las cuales se combate a diario a la República".

A los pocos días de estar en la calle el manifiesto, comenzaron sus tribulaciones. El diputado radical Rafael Salazar Alonso, uno de los firmantes, envía una carta a varios periódicos, diciendo que se había desvirtuado el documento al "ponerle un título que no existía al ser presentado para subscribirlo", manifiesto que había rubricado al ver "ilustres personalidades de significación contraria al sovietismo".[2] Gregorio Marañón mantuvo una polémica en *ABC* con García Sanchiz que lo acusaba de bolchevique por figurar en el manifiesto fundacional de la AUS.[3] Poco a poco los firmantes van clarificando su posición en la prensa, y así Carlos Montilla, Director General de Ferrocarriles y Tranvías, explica que se considera amigo de la U.R.S.S. siguiendo a Romain Rolland: "No soy comunista y no comparto las teorías de Moscú".[4] Más enérgico Cristóbal de Castro

materiales estadísticos; dará a conocer las conquistas y los problemas del socialismo en la Unión Soviética; organizará delegaciones obreras a aquel país; facilitará la organización de viajes de estudios; editará una revista ilustrada de actualidad consagrada a la vida en la U.R.S.S.; organizará sesiones de radio para recibir las emisiones soviéticas de conciertos y conferencias informativas en español; encauzará el intercambio de correspondencia y de relaciones entre obreros, técnicos e intelectuales de ambos países, etc.

Para el desarrollo eficaz de todas estas actividades nuestra Asociación necesita contar en toda España con la adhesión individual o colectiva de representantes de todas las clases y de todas las tendencias políticas. No se trata de crear un grupo más, sino de recoger un amplio movimiento de opinión, carente hasta hoy de órgano adecuado y de plasmar el anhelo de miles y miles de españoles que no pueden considerar ajena a sus preocupaciones humanas ni a los destinos del mundo la lucha por la sociedad nueva que ciento cincuenta millones de hombres están librando en el país de los Soviets.

Luis Lacasa**,** arquitecto; M. Rodríguez Suárez**,** arquitecto; José María Dorronsoro**,** ingeniero; Juan Planelles**,** médico; Eduaro Ugarte, escritor; R. Díaz Sarasola, médico; Ángel Garma, médico; Santiago Esteban de la Mora, arquitecto; Manuel Machado, escritor; Fernando García Mercadal, arquitecto; R. Aníbal Álvarez, arquitecto; Carmen Monné de Baroja; Fernado Cárdenas, ingeniero; Ricardo Baroja, pintor; José Díaz Fernández, escritor; Victoria Kent, abogado; Eduardo Ortega y Gasset, abogado; Sánchez Covisa, catedrático; Rodrigo Soriano, diputado; Roberto Castrovido, periodista; Eduardo Barriobero, abogado; Rodolfo Llopis, profesor; Victoria Zárate, profesora; Amaro del Rosal, empleado de Banca; Julián Zugazagoitia, periodista; Luis de Tapia, escritor; Luis Salinas, abogado; Ramón J. Sender, periodista; J. Gordón Ordás, veterinario; R. Salazar Alonso, abogado; Clara Campoamor, abogado; Wenceslao Roces, catedrático; Luis Jiménez de Asúa, catedrático; Cristóbal Ruiz, pintor; Víctor Masriera, crítico de arte; Joaquín Arderíus, escritor; R. Giménez Siles, editor; J. Negrín, médico; Ramón del Valle-Inclán, escritor; Augusto Barcia, escritor; Pío Baroja, escritor; Gregorio Marañón, médico; María Martínez Sierra, publicista; María Rodríguez, viuda de Galán; Carolina Carabias, viuda de García Hernández; Federico García Lorca, escritor; Juan Cristóbal, escultor". Otros firmantes que San Román no recoge directamente pero son de interés serían Jacinto Benavente**,** Concha Espina o el escultor Victorio Macho.

2.-*El debate* (Madrid, 23-IV-1933, página 1); y *La época* (Madrid, 24-IV-1933).

3.-*ABC* (Madrid, 21-IV-1933, página 17) y *La nación* (Madrid, 21-IV-1933).

4.-"Con motivo de un run-run. El Director General de Ferrocarriles y Tranvías dice que en punto a su amistad con Rusia está

denuncia también que el título había sido añadido tras las firmas, y que era inexplicable que tanto en su caso como en el de otros firmantes, se les pudiese considerar amigos de la U.R.S.S. dadas sus posiciones contrarias la régimen soviético.[5]

El izquierdista *La tierra* describe así la situación:

> Eso de Los amigos de la Unión Soviética va a ser el cuento de nunca acabar. Los firmantes del ya famoso documento van rectificando uno a uno y dejando en cuadro a los organizadores […] También nosotros firmamos el documentito […] Porque no se trataba, nos dijeron, de ser amigos de la política rusa. Simplemente del pueblo. […] Pronto nos advirtieron de que nuestra modesta firma unida a la de otros ilustres escritores y profesores estaba sirviendo a un grupo de comunistas españoles asalariados de Rusia de reclamo para su partido.

Y en agosto vuelven a denunciar que a pesar de haberse dado de baja en la Asociación, siguen usando su nombre:

> Desde Almería nos remiten unos buenos amigos un manifiesto de la sección local de aquella ciudad de la Asociación de los amigos de la Unión Soviética […] En ese manifiesto figuran algunos nombres de redactores de *La tierra* que, en efecto, firmaron la adhesión cuando creyeron que sólo se trataba, como así se nos dijo, de hacer una labor de investigación y análisis de lo que ocurre en Rusia [..] se dieron de baja en la Asociación, baja que se hizo pública en estas mismas columnas de *La tierra*. ¿A qué, pues, continúan publicando en los manifiestos de provincias nombres como los de Enderiz, Mateos, etc. […] Otros nombres hay ahí como el de don Jacinto Benavente, Cristóbal de Castro, Pío Baroja, etc., que nos consta que también han sido baja.[6]

Curiosamente la AUS nunca volvió a mencionar ni al manifiesto ni a sus firmantes, documento que, predestinado por su accidentado nacimiento, tuvo un final acorde: el original, junto con otra documentación, fue destruido en un ataque fascista a la sede madrileña de la AUS el catorce de julio, apenas tres meses después de su presentación.[7]

Dejando de lado otros avatares —unos por ser imposibles de comprobar como la acusación de haber cambiado frases del texto tras las firmas, otros por poco creíbles como usar algunos nombres sin permiso— cabe concluir que varios firmantes se sintieron utilizados, cuando no manipulados, al subscribir un documento que afirmando buscar la verdad sobre la U.R.S.S., era precisamente un arma de propaganda de los comunistas españoles. Las razones por las que tan significado grupo de personajes se prestó a participar en el documento fueron tan variadas como sus firmantes, aunque resulta intrigante la presencia de nombres que no dieron jamás el más pequeño indicio de simpatía por el régimen soviético como Gregorio Marañón, Concha Espina, Victoria Kent, Luis Bagaría, María Martínez Sierra,… y desde luego Valle-

conforme con la teoría de Romain Rolland" en *El liberal*, Madrid, 20-IV-1933, página 8, que es la respuesta al publicado el día anterior en primera plana, "Run-Run. Amigos de Rusia".

5.-Castro, C. de, "Nada de Soviets" en *Informaciones*, Madrid, 25-IV-1933, página 1.

6.-Enderiz, E., "El punto sobre la I. Amigos; pero no tanto…" en *La tierra*, Madrid, 3-V-1933, página 1 y "Siguen las firmas… No pertenecemos a la Asociación de amigos de la Unión Soviética" en *ídem*, 4-VIII-1933, página 4.

7.-"¿Una hazaña de los fascistas? Asaltan la oficina de la Asociación de los amigos de la Unión soviética" en *La tierra*, Madrid, 14-VII-1933, página 1, o "Asaltan el local de los amigos de la U. Soviética" en *El debate*, Madrid, 15-VII-1933.

Inclán, que en cambio manifestó su ilusionado asombro ante el fascismo, como luego veremos. Una motivación que probablemente fue común debió ser el enorme interés que la Revolución de Octubre había despertado en todo el mundo, particularmente entre los intelectuales,[8] y el deseo de conocer mejor lo que sucedía en la U.R.S.S.. Tampoco es desdeñable la suposición de Heliófilo (seudónimo de Félix Lorenzo Díaz) ni su ponderada opinión sobre el escándalo del manifiesto:

> [...] Realmente, a todos nos importa saber la verdad de lo que sucede en Rusia. Nadie puede negar a eso ni su firma ni su colaboración [...] Pero el título de la Asociación —Asociación de amigos de la de la Unión Soviética— obliga a más. No es lo mismo ser amigo que ser investigador, u observador, o juez. Amigo es más que simpatizante. De aquí ha venido la extrañeza de la gente ante ciertas firmas, y de ahí nacido la subsiguiente confusión de las firmas ante la extrañeza de la gente. Los hombres de significación se han acostumbrado a dar su firma con demasiada facilidad. Se les pide, y la dan, para todo. A veces se tiene tal seguridad de que han de darla que se cuenta con ella sin pedírsela. Los hombres de significación tiene demasiado miedo a crearse enemigos o a aparecer distanciados de los valores nuevos o de las nuevas ideas.[9]

Finalmente tampoco es desdeñable el efecto de arrastre que tendrían unas firmas sobre otras bien por su resalte público, por lazos de amistad (Valle-Inclán y Benavente, por ejemplo) o familiares (Pío Baroja, Ricardo Baroja y Carmen Monné de Baroja).

Despejado el presunto sovietismo como motivo de adhesión, sorprende el rápido olvido del manifiesto y de sus firmantes en las escasas actividades que la AUS desarrolló en Madrid. Su primer acto fue una exposición de cuadros y carteles rusos en el Círculo de Bellas Artes pero ni siquiera la revista *Octubre* al reseñar el acto mencionó los asistentes.[10] Tampoco personalidad comunista tan notoria como María Teresa León —en una serie de artículos en el *Heraldo de Madrid* dedicados a glosar el teatro ruso, a loar la revolución comunista y a Stalin— se acordará de la creación de la AUS en España ni de sus notorios apoyos, a pesar de que escribe ¡en mayo de 1933!, menos de dos meses después de la publicación del manifiesto de la AUS, y siguiendo con esta autora, no deja de sorprender que en plena guerra civil, en el artículo "Los que hubieran estado con nosotros" dedicado a Valle-Inclán, no lo mencione ya como Presidente de la AUS sino ni siquiera como asociado.[11]

Las causas de tan veloz y pertinaz desmemoria pueden suponerse debidas al fiasco que representó la presentación de manifiesto, tanto por la polémica sobre su redacción, por las reacciones públicas de varios firmantes, como por las posiciones políticas que fueron

8.-Ruiz Castillo Basala, J., *El apasionante mundo del libro*. Barcelona: 1972; página 18: "Fruto también del interés humano que Rusia despertaba fue la proliferación en muchos países de las Asociaciones de amigos de la U.R.S.S., y que en España similarmente aglutinó a intelectuales de las más variadas tendencias políticas".

9.-Heliófilo, "Charlas al sol. El miedo a decir no" en *Luz*, Madrid, 22-IV-1933, página 3.

10.-"Exposición gráfica organizada por los amigos de la U.R.S.S." en *Octubre* Madrid, número 1, junio — julio 1933, página 24, no menciona el manifiesto, ni sus firmantes ni da el nombre de ninguno de los asistentes. A pesar de denunciar "el saboteo de la prensa burguesa" pueden verse reseñas del acto como "Los Soviets en la calle de Alcalá" en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11-V-1933, página. 16 o "Exposición de carteles rusos en el Círculo de Bellas Artes" en *El imparcial*, Madrid, 11-V-1933, página. 4.

11.-León, María Teresa en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 20-V-1933; 23-V-1933; 25-V-1933; 28-V-1933, página 6 y "Los que hubieran estado con nosotros en *El sol*, Madrid, 23-VI-1937, página 2.

adoptando tanto algunos subscribientes como los organizadores hacia ellos. Valle-Inclán, tras una breve estancia en Roma como director de la Academia de Bellas Artes, regresa a España en agosto de 1933, y en declaraciones al diario *Luz* (Madrid, 9-VIII-1933, p. 9-10) muestra su admiración por la obra de Mussolini, ideas ya expresadas en su correspondencia particular, por ejemplo, la carta a Salvador Pascual (27-IV-1933) escrita en Roma:

> [...] Lo realizado por Mussolini me tiene asombrado y suspenso. Junta a una furia dinámica, colmada de porvenir, el sentimiento sagrado de la tradición romana". La publicación de la entrevista en *Luz* tuvo una respuesta fulminante en *Octubre*, firmada por Arconada: "Valle-Inclán, por ejemplo, vuelve de Roma cantando las excelencias del fascismo. Pues bien, esto no es una veleidad perdurable: es una actitud lógica, llena de consecuencia.[12]

Muestra contraria las críticas lanzadas desde *Nueva cultura* contra Pío Baroja:

> Pío Baroja se divierte y nos divierte con sus amenidades comunistas. Con unos cuantos párrafos de un folleto de propaganda de la Internacional Anticomunista, unos cuentos truculentos de judíos, unas notas históricas y un poco de veneno, ha compuesto un cocktail cómico-lírico-bailable. ¿Por qué no nos cuenta ahora uno de ladrones?... Pobre don Pío.[13]

Cualquiera pensaría que es tarea difícil mantener como amigo de la U.R.S.S. a quien se declara admirador de Mussolini (aunque el alcance de las afirmaciones de don Ramón exige tantas precisiones como su izquierdismo) pero no haya temor. La incongruencia llega a tal punto que en octubre de 1934, la revista *Hechos. Órgano de la Asociación de los amigos de la Unión Soviética*, publica el "Manifiesto internacional de los amigos de la U.R.S.S.", y por increíble que parezca por España solamente hay tres nombres: Julio Álvarez del Vayo, Joaquín Sunyer y Valle-Inclán (San Román: 1994, páginas 178-179) desapareciendo todos los anteriores, y por descontado no se menciona a Valle-Inclán como presidente de la sección española.

Solamente tras la muerte de Valle-Inclán, y en dos publicaciones comunistas aparece reseñado como tal. Por vez primera en *Nueva cultura*, publicación tendenciosa y mixtificadora donde, entre no pocas falsedades, se dice que era "redactor de *Monde* y Presidente honorario de los amigos de la Unión Soviética".[14]

La segunda será en la nueva publicación de la AUS, *Rusia de hoy*, con una breve necrológica:

> [...] Un gran amigo de la Unión Soviética ha dejado de existir. La vida de nuestra organización estaba estrechamente ligada a su nombre glorioso. Valle-Inclán fue uno de los primeros firmantes del manifiesto de los Amigos de la Unión Soviética. Aceptó la presidencia de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética cuando nuestra organización se fundó y, a pesar de todos los inconvenientes que durante estos últimos tiempos hubo para nuestro trabajo, Va-

12.-Arconada, C. M., "Valle-Inclán vuelve de Roma" en *Octubre*, Madrid, número 3, VIII-IX-1933, páginas 30-31.

13.-"Revista" en *Nueva cultura*, Valencia, número 2, II-1935, página 8.

14.-"Valle-Inclán ha muerto" en *Nueva cultura*, Valencia, número 10, I-1936, página 11. Aseveraciones en este artículo como que era "redactor de *Monde*", o que "el proletariado soviético agota rápidamente la edición rusa de *Luces de Bohemia*" (que no se había traducido) pertenecen al terreno de la ciencia ficción.

> lle-Inclán siempre estuvo a nuestro lado, sin titubear un momento; al contrario, sintiéndose cada día más amigo de la U.R.S.S.[15]

¡Quien diría que un par de años antes lo criticaban por admirar la obra de Mussolini o que ignorasen que en 1931 se había presentado a las elecciones en el partido Lerrouxista! Pero lo más increíble de este asunto es que la AUS, siguiendo sus estatutos (San Román: 1994, páginas 144-145) ¡no tenía el cargo de Presidente!

Añádase que por pequeña que sea la comprobación de la cronología de don Ramón en los últimos años de su vida, descubrirá que si la AUS aparece en abril de 1933, él se marcha a Roma el 19 de abril de ese año, y entre las estancias en Roma, la enfermedad y su último año en Santiago de Compostela, no pudo dedicarle a la AUS ni un momento, ni existe el más pequeño dato que apoye esa idea.

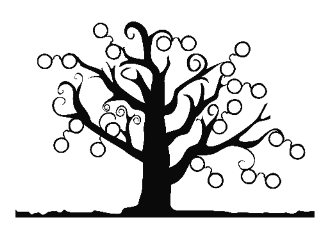
Sin embargo, y sin ninguna base, autores hay afirmando que Valle-Inclán fue el primer presidente de una organización llamada "Amigos de la Unión Soviética", y de ahí se deduciría su simpatía, proximidad o afinidad con el ideario revolucionario comunista (Lima: pág. 205): "In 1933 he was elected president of the Asociación de amigos de la Unión Soviética"; (Hormigón: pág. 70): "Es nombrado presidente de honor de la Asociación de amigos de la Unión Soviética" y hasta autores hay que inventan datos para un inexistente carnet del Partido comunista (Álvarez Sánchez: pág. 108): "En el año de 1933 entrará a formar parte del Partido Comunista" aseveración que basa en (pág. 122): "Su carnet de afiliado, en fotocopia, aparece en la publicación de Amigos de la Unión Soviética". Ahora bien, con gran rigor no cita número ni fecha de esa publicación donde nunca aparece no ya el carnet, sino ni una mención de su pertenencia al Partido Comunista.

Empleando solamente el sentido común es de todo punto impensable que el movimiento comunista español no mencionase jamás la militancia de Valle-Inclán, que era tan clandestina que no solamente fue ignorada por sus presuntos camaradas, sino hasta negada; así *Mundo Obrero* (Madrid, nº 4, 6-I-1936) titula "Ha muerto un gran escritor antifascista" y Cesar María Arconada le dedica el artículo "Valle-Inclán ha muerto", sin mencionar jamás su militancia. Así mismo Masferrer i Cantó, en el artículo "Valle-Inclán y la URSS" (*Pueblo*, Madrid, año II, nº 28, 11-I-1936, pág. 6): "[…] Se quedó, políticamente, en hombre libre, en antifascista, que hoy día es el primer eslabón del Marxismo". María Teresa León, "Los que hubieran estado con nosotros" (*El sol*, Madrid, 23-VI-1937) también ignora por completo su militancia comunista. Queda solamente las falsedades de J. Parrado (Nueva Cultura. I-1936) que no resisten el menor análisis. Veamos un párrafo muy interesante: "Próxima su muerte y percatándose de que se iba, sobresaltado y nervioso dijo que *de la única cosa que marchaba sentido, era el no haber sido posible militar en el Partido Comunista, y no había ido a Rusia a visitar el país de los trabajadores y estrechar la mano a Máximo Gorki*. Murió recordándole a su hijo Carlos (militante de la Juventud Comunista y estudiante en esta Universidad), las siguientes frases de uno de su libros: *Deseo que se cierre el paso a todo cura ambicioso, al fraile humilde y al jesuita astuto, pues no son tiempos de hacer conversiones, toda vez que estas no valen más que un tres por ciento*" (cursiva original).

15.-"Don Ramón del Valle-Inclán" en *Rusia de hoy*, Madrid, 2ª etapa, número 1, II-1936.

No tiene desperdicio: ni las frases mentadas están en ningún libro de don Ramón, ni su hijo Carlos militó jamás en la Juventud Comunista, ni Parrado vio jamás a Valle-Inclán y, ¡oh paradoja! niega que militase en el Partido Comunista.

Pero asombra aún más que una operación fraudulenta para unir —entre otros— el nombre de Valle-Inclán a una posición política, ya fracasada en 1933, perviva en el siglo XXI.



# Flora valleinclaniana. O mundo vexeetal na obra de Valle-Inclán. Galicia (II)

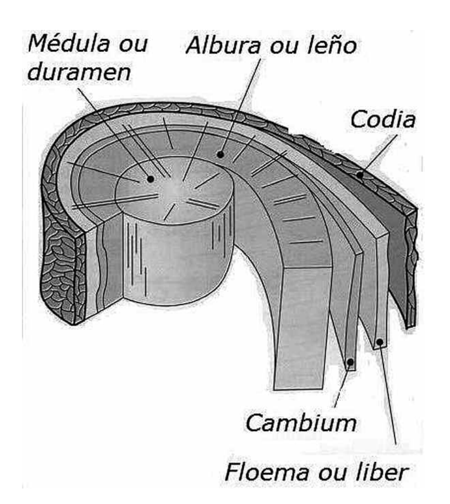
*Manuel Agromayor Mira*
Biólogo

*Continúo neste número a exposición das especies vexetais mencionadas por Valle-Inclán nas súas obras ambientadas en Galicia. No número anterior de Cuadrante comentei as plantas incluídas nos capítulos: Aromas e Perfumes, Flores, Herbas, Plantas Téxtiles e Cereais. Na presente entrega examino os vexetais, integrados nos capítulos: Árbores e Arbustos.*

## ÁRBORES

> Cerró la noche y comenzó a ventar en ráfagas que pasaban veloces y roncas, inclinando los árboles sobre el camino, con un largo murmullo de todas sus hojas. ("A Media Noche". *Jardín Umbrío*, p. 142).

As ÁRBORES son plantas lonxevas capaces de desenvolverse en altura grazas a un tronco leñoso que se ramifica a certa distancia do solo. Caracterízanse por presentar madeira, tamén chamada *xilema secundario*, producida por unha capa de células, o *cambium vascular*, situada baixo a codia. A xénese de madeira é un proceso repetitivo que deposita un estrato sobre o precedente[1]. Este proceso visualízase claramente observando os aneis de crecemento nun tronco cortado. Antes de pasar a comentar cada especie arbórea en particular, presento textos nos que aparece o termo xenérico "árbore", voz que soe presentar función descritiva,




> Bajo los viejos árboles, que cuentan la edad del palacio, los mendigos se arrodillan y rezan a coro. Las campanas de la aldea tocan a lo lejos y pasa su anuncio sobre la fronda del jardín como un vuelo de tórtolas. (*El Marqués de Bradomín*, p. 219).
>
> Las luces se acercan por entre los árboles. Algunos aldeanos traen a la mujer ahogada en unas andas de ramaje, cubiertas con una sábana blanca. La cabellera de la muerta cuelga fuera. (*Águila de Blasón*, p. 171).
>
> Algunos árboles muy viejos, arraigados entre peñascales, se inclinaban sobre el mar, y sufrían el salsero de las olas que entraban en los

[1] Os estratos máis recentes, formados nos últimos ciclos de crecemento, soen ser máis claros e reciben o nome de *albura;* os máis antigos localízanse na zona central do tronco e forman o *duramen.*

socavones del monte[2]. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 188).

pero que nalgúns casos amosa función simbólica. As árbores soen representar protección e arraigo,

> ¡No me desampares, Pedro Bolaño! ¡Era flor de ese gran árbol esa prenda muerta! ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*. p. 149).
>
> Tu amor tiene en mi alma raíces tan profundas como esos árboles que vemos desde aquí. (*El Marqués de Bradomín*, p. 248).
>
> ¡Era la madre de los pobres! ¡Fruto de buen árbol! ¡Tierra de carabeles! (*Romance de Lobos*, p. 94).

pero simbolizan morte e desgraza se aparecen en compañía de corvos,[3] como sucede nos seguintes textos de *Flor de Santidad* e *Águila de Blasón* que relatan senllos sonos de Ádega e Doña María:

> Iba caminando guiada por el claro de la luna que temblaba milagroso ante sus zuecos de aldeana. Sentíase el rumor de una fuente rodeada por árboles llenos de cuervos. El peregrino se alejaba bajo la sombra de aquellos ramajes. Las conchas de su esclavina resplandecían como estrellas en la negrura del camino. Una manada de lobos rabiosos, arredrados por aquella luz, iba detrás… Súbitamente la pastora se despertó. (*Flor de Santidad*, p. 115).
>
> Van el NIÑO JESÚS y DOÑA MARÍA, perdidos por el monte, y se sientan a descansar en la orilla de un camino. El arco iris cubre el cielo y doce campanas negras doblan a muerto en la lejanía: Las doce campanas cuelgan, como doce ahorcados, de las ramas de un árbol gigante. […] Se alejan por el sendero, hacia el árbol de cuyo ramaje cuelgan las doce campanas, y al acercarse las hallan convertidas en doce cuervos que vuelan graznando sobre sus cabezas. DOÑA MARÍA se estremece. (*Águila de Blasón*, p. 135).

Neste capítulo inclúo árbores que medran de forma espontánea no territorio galego, especies arbóreas plantadas para repoboación forestal e algunhas árbores exóticas que non se atopan nestas latitudes, como o ébano, o caneleiro, a cafeeira ou o campeche, pero das que Valle cita algún produto. As árbores cultivadas polos seus froitos ou plantadas para ornamento de xardíns coméntoas nos seus apartados respectivos.

## PIÑEIRO

Fala MICAELA LA ROJA en *Águila de Blasón*:

> Oigan al rapaz. Cuenta que le seguían unos hombres que estaban ocultos en el Pinar de los Frailes. (*Águila de Blasón*, p. 57).

O piñeiro máis abundante en Galicia é o PIÑEIRO BRAVO[4] ou PIÑEIRO DO PAÍS, *Pinus pi-*

[2] Outros exemplos nos que as árbores forman parte dunha descrición paisaxística: "Las sombras de los árboles son muy aparentes, y cuando el alma está sobresaltada, los ojos están llenos de figuras y espantos." (*Águila de Blasón*, p. 68). "Rumor de viento en las mieses: La queja del molino, en un grupo de árboles, alarga las vocales del miedo." (*Cara de Plata*, p. 121). "Por una ventana abierta, que cae al jardín, alcánzase a ver en esbozo fantástico masas de árboles que se recortan sobre el cielo negro y estrellado." ("Rosarito". *Jardín Umbrío*, p. 170). "Fuera se oía el viento, que sacudía los árboles del jardín, y el rumor de una fuente." ("Beatriz". *Jardín Umbrío*, p. 100). "No anochece… Son los árboles que aquí hacen oscuro, mi reina." ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 62). "Gorjeaban los pájaros ocultos en las copas oscuras de los árboles." ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 69).

[3] Os corvos amosan unha simboloxía complexa; pero na nosa cultura, debido á cor negra do seu plumaxe, hábitos necrófagos e berro lúgubre, soen ser aves de mal agoiro.

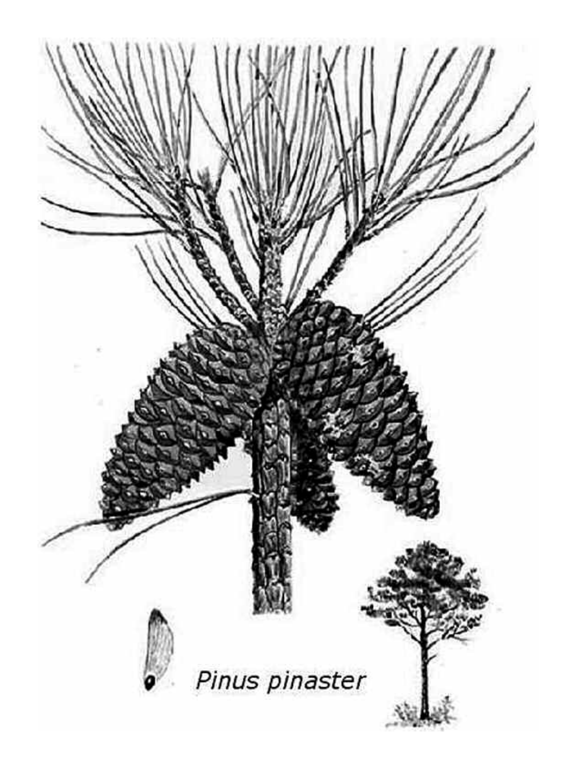
[4] Outros piñeiros plantados en Galicia son: PIÑEIRO MANSO (*Pinus pinea*), atópanse exemplares illados ou en pequenos grupos polas zonas litorais; PIÑEIRO DE REPOBOACIÓN (*Pinus radiata*), orixinario de Monterrei (California) é utilizado para repoboación, especialmente na franxa litoral, dende os anos 50 do século pasado; PIÑEIRO ROXO (*Pinus sylvestris*), plantado en zonas de altitudes superiores aos mil metros.

*naster*[5], unha especie orixinaria da rexión mediterránea que non chegou ao territorio galego ata o século XVIII, pero que, debido as continuas repoboacións realizadas durante os últimos douscentos anos[6], substituíu ao carballo como árbore máis característica da nosa paisaxe, e atópase naturalizado por todo o territorio galego[7]. Ádega, a rapaza protagonista de *Flor de Santidad*, traballa de criada nunha pousada situada

> […] en mitad de un descampado donde sólo se erguían algunos pinos desmedrados y secos. El paraje de montaña, en toda sazón austero y silencioso, parecíalo más bajo el cielo encapotado de aquella tarde invernal. (*Flor de Santidad*, p.77).

Nun momento posterior da novela aparece a seguinte descrición da mesma paraxe:

> Cuando llegaron al descampado de la venta, ya todo era oscuridad en torno. Brillaban sólo algunas estrellas remotas, y en la soledad del paraje oíase bravío y ululante el mar lejano, como si fuese un lobo hambriento escondido en los pinares. (*Flor de Santidad*, p.103).




Cerca da pousada atópase a aldea de San Clodio,

> […] agrupada en la falda de un monte, entre foscos y sonoros pinares.[8] (*Flor de Santidad*, p.78).

Os piñeiros son árbores monoicas[9] e resinosas duns 20 metros de altura, coa casca

[5] O xénero coincide co nome que os romanos lle daban a estas árbores (deriva do celta *pin*, pedra, pois estas árbores soportan ben os terreos pedregosos); o nome específico é o nome latino de certos piñeiros silvestres.

[6] No ano 1752, segundo datos procedentes do catastro do marqués de la Ensenada, soamente un 5% da superficie da provincia de Pontevedra presentaba cobertura arbórea, correspondendo o 76% a carballeiras, o 10% a soutos de castiñeiros, o 2% a piñeirais e o 12% restante a bosques de ribeiras ou ripisilvas e a outras agrupacións arbóreas. Para remediar este gravísimo problema de deforestación que afectaba a Galicia, a finais do século XVIII incentivouse a repoboación forestal dos nosos montes.

[7] Existe constancia da presenza de piñeiros en Galicia durante a última glaciación, hai máis de 10.000 anos; e, dada a climatoloxía fría e húmida de dita época, poderían pertencer á especie *Pinus mugo*. Durante o Período Atlántico, que empezou hai uns 9.500 anos, o clima faise cálido e húmido e os piñeiros formaban bosques mixtos, primeiro con bidueiros (*Betula*), e despois con bidueiros e carballos (*Quercus*). Cando empeza o Período Subatlántico, fai 2800 anos, predominan os carballos e quedan moi poucos piñeiros. Durante este período adquiren gran relevancia os bosques de castiñeiros (*Castanea*), introducidos polos romanos fai uns 2000 anos. Así pois os piñeiros galegos actuais son unha repoboación.

[8] Valle alude ao son do vento entre os piñeiros no seguinte parágrafo: "La luna se ocultaba en el horizonte, el camino oscurecía lentamente, y en los pinares negros y foscos se levantaba gemidor el viento." (*Flor de Santidad*, p. 103). Tamén se refire ao vento cando escribe en "Lluvia": "algunas veces, al caer la tarde, se le oía escondido en los pinares quejarse con voces del otro mundo". ("Lluvia". *Varia Prosa*, p. 1444.)

[9] Son especies monoicas as que presentan ambos sexos na mesma planta —poden ter flores unisexuais ou hermafroditas—. Nas especies diocas ambos sexos están separados en individuos distintos, presentando plantas masculina e plantas femininas.

fendida en grandes placas rectangulares e follas perennes, aciculares e coriáceas.[10] As follas secas acumuladas nos piñeirais empregábanse como combustible. Un uso que se ilustra nos seguintes textos: Algunhas tardes, cando recorría as rúas de Viana de Prior para dirixirse a súa horta; El Señor Ginero

> [...] asomaba la cabeza por alguna puerta llena de humo, ese humo pobre de la pinocha, con olor de sardinas asadas. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 105).

En *Cara de Plata*, da casa do Sacristán sae

> [...] en bocana por las tejas humo de pinocha y olor de sardinas asadas. (*Cara de Plata*, p. 125).

Florecen entre abril e maio con flores unixesuais. O froito é un estróbilo (piña) que madura no verán do seguinte ano á floración. As sementes ou piñóns presentan unha á escamosa para favorecer a súa dispersión polo vento. Son árbores de crecemento rápido que soen vivir entre douscentos e trescentos anos. Poden medrar en solos silíceos e empobrecidos,[11] polo que se emprega para repoboar areais e fixar dunas. Nas dunas dunha praia está situado o pinar do Rei, escenario do seguinte episodio de *Romance de Lobos*: Unha noite de temporal Don Juan Manuel recibe na súa casa de Viana del Prior a noticia de que Doña María agoniza en Flavia-Longa. Ansioso por estar coa súa dona antes de que faleza, convence a uns asustados mariñeiros para cruzar en barca o brazo de mar que separa ambas vilas. Durante a travesía encallan nunha

> [...] playa de pinares: En aquella vastedad desierta, el viento y el mar juntan sus voces en un son oscuro y terrible. (*Romance de Lobos*, p. 74).

O vinculeiro salta da embarcación coa intención de recorrer camiñando as tres leguas que o separan de Flavia-Longa. Para orientarse diríxese cara aos

> [...] pinares donde se queja el viento con un largo ulular. [...] El fragor del viento entre los pinos apaga todos los demás ruidos de la noche: Es una marejada sorda y fiera, un son ronco y oscuro, de cuyo seno parecen salir los relámpagos. (*Romance de Lobos*, pp. 75-76).

No piñeiral encóntrase cuns mendigos que respostan afirmativamente á pregunta que lles dirixe o desorientado fidalgo:

> ¿Este pinar, es el pinar del Rey? (*Romance de Lobos*, p. 77).

Nun momento posterior da mesma obra, Don Juan Manuel, arrepentido dos seus pecados e desenganado dos seus fillos, retírase, en espera da morte, a unha furna situada en

> Una costa brava ante un mar verdoso y temeroso. Lomas de arena, con pinares desmedrados en lo alto, y en la bajada un charcal salobre, donde blanquean los huesos de una vaca." (*Romance de Lobos*, p. 135).

A madeira do piñeiro, de mala calidade, foi moi utilizada para embalaxes e na construción

[10] As follas dos piñeiros coñécense cos nomes de *frouma*, *faíscas*, *agullas* e *arume*; con esta última denominación refírese a elas Eduardo Pondal no seu famoso poema dedicado aos piñeiros:

> ¿Qué din as altas copas
> de escuro arume arpado
> co seu ben compasado
> monótono fungar?

[11] A meteorización das rocha máis abundantes do subsolo galego —granito, gneis, xisto e lousa— orixina solos con abundante sílice ($SiO_2$): *solos silíceos*. Soen ser pobres en nutrientes, porque a sílice aumenta a acidez do solo, o que favorece o arrastre pola auga das sales minerais do chan (lixiviado). Os solos formados a partir de rochas calcarias conteñen moito carbonato cálcico ($CO_3Ca$) e son quimicamente básicos ou alcalinos, o que impide o "lavado" das sales minerais e da lugar a terras máis produtivas.

naval; na actualidade úsase principalmente para elaborar taboleiros de aglomerado e para obter pasta de papel. En *Águila de Blasón* aparece a seguinte descrición da cama de LA PICHONA:

> Al fondo, separada por viejo cañizo y sobre caballetes de pino emborronados de azul,[12] está la cama: jergón escueto de panocha, sábanas de estopa y manta de remiendos. (*Águila de Blasón*, p. 140).

Remato este apartado comentando outras utilidades dos piñeiros: Nalgunhas zonas da península extráese resina ou trementina.[13] A súa casca, rica en taninos, empregouse para curtir o coiro. Da combustión controlada da súa madeira obtíñase unha substancia untuosa e moura, a pez ou brea de madeira, moi empregada para impermeabilizar as embarcacións[14] e os recipientes de coiro nos que se gardaba o viño, tamén chamados corambre.[15]

[12] Xa mencionei que o Señor Ginero, durante os seus paseos vespertinos por Viana del Prior, tiña o costume de albiscar no interior das casas "donde veía los camastros sobre caballetes pintados de azul, y a las mujeres en el suelo haciendo red."(Los *Cruzados de la Causa*, p.105); Valle neste caso non específica o tipo de madeira coa que están feitos cabaletes.

[13] Por destilación da resina obtense esencia de trementina (augarrás) e un residuo sólido ambarino chamado colofonia (de *Colofon,* cidade grega na que se producía en grandes cantidades). A esencia de trementina e a colofonia tiveron moita importancia na fabricación de vernices, illantes eléctricos, ungüentos e linimentos para o reuma, inhalantes para aliviar catarros bronquiais, etc.

[14] O calafateado consiste en impermeabilizar as embarcación introducindo entre as táboas do casco estopa de cáñamo embebida en brea. A brea de piñeiro tamén se empregou en veterinaria para aliviar a sarna das ovellas.

[15] Os boteiros someten o coiro, normalmente de cabra, a distintos procesos segundo o destino do recipiente: auga, aceite ou viño. Os recipientes para viño, tamén chamados *corambre*, son os que teñen o proceso máis complexo, no que se inclúe un longo proceso de curtido con casca de piñeiro ou de aciñeira e un tratamento impermeabilizante con pez. Para quitarlle "gustos", á pez cocíase nun recipiente con aceite de oliva, allo, cebola, limón, laranxa, etc.; cando estaba fría, o boteiro mastigaba un anaco para probar a súa calidade.

Falando de viños nun mesón de Viana del Prior, dille don Pedrito a un maragato:

> A los mostos castellanos, los mata el gusto a la corambre. (*Cara de Plata*, p. 81).

## CASTIÑEIRO

EL POBRE DE SAN LÁZARO, o xigantesco leproso de *Romance de Lobos*, dille a Don Juan Manuel:

> Yo, como nací labrador, no puedo estar preso en el Hospital. Si no veo los campos y los caminos, muérome de tristeza. El Hospital es como una cárcel, y allí encerrado moríame de pena… No me mata este mal tan triste, y matábame el no ver las eras, y los viñedos, y los castañares. (*Romance de Lobos*, p. 80).

O CASTIÑEIRO, *Castanea sativa,*[16] é unha árbore monoica e caducifolia de ata 30 metros




[16] O nome xenérico deriva de *Kastana*, cidade do antigo reino do Ponto (situada á beira do Ponto Euxino, o actual Mar Negro), e o específico *sativa* quere dicir cultivado, plantado.

de altura que pertence á familia das fagáceas. Presenta un tronco robusto e unha copa ampla e fermosa con grandes follas. As flores, agrupadas en amentos, aparecen a finais de xuño. Os froitos son os ourizos, formados por unha envoltura espiñosa que protexe ás sementes ou castañas. É unha especie forestal propia das rexión temperadas de Europa e Asia occidental que, polo seu rápido crecemento, excelente madeira, calidade dos seus froitos e maxestoso porte, chamou pronto a atención dos seres humanos, que procuraron cultivalo e melloralo. Os romanos tiñan moito aprecio por esta árbore e fomentaron o seu cultivo nos territorios que ían conquistando. Dende entonces ata épocas recentes, o castiñeiro tivo unha importancia grande na economía galega:

> Eulalia volvióse, y como perdida en la noche, miró en torno, gritando con voz desfallecida, que repitió el eco en un castañar: […] Y volvió a responderle el eco desde el temeroso castañar. ("Eulalia". *Corte de Amor*, pp. 79 e 80).
>
> Entre lugar de Condes y Lugar de Freyres, el Pazo de Lantañón.— Brañas, castañares, agros de pan. (*Cara de Plata*, p. 63).

Actualmente, como consecuencia da mortantade producida por varios fungos[17] —especialmente polo causante da *tinta do castiñeiro*, enfermidade que a finais do século XIX dezmou os castiñeiros do litoral galego—, o seu número reduciuse nun setenta por cento; pero aínda así quedan fermosos soutos no Courel, nos Ancares, na comarca de Valdeorras e na comarca do Deza.[18] Ádega debe referirse á estas enfermidades fúnxicas cando exclama:

> Ya los castiga, señor. Mire como secan los castañares… Mire como perecen las vides… ¡Esas plagas vienen de muy alto![19] (*Flor de Santidad*, p.106).

As castañas son comestibles, tanto en estado fresco como en conserva.[20] A madeira, dura e resistente á couza,[21] é bastante apreciada na fabricación de mobles —chamóuselle "caoba de Galicia"—, cubas e travesas de ferrocarril; pero como leña é un mal combustible. A cortiza contén abundante tanino e ten, o mesmo cás follas, propiedade astrinxentes.[22] Nas seguintes citas aparecen varios exemplos da aplicación da madeira do castiñeiro en traballos de carpintería:

> La alcoba de Beatriz era una gran sala entarimada de castaño, oscura y triste. ("Beatriz". *Jardín Umbrío*, p. 93).
>
> Sobre la artesa se veían aún residuos del yantar interrumpido, y en el corral la vieja hucha de castaño revuelta y destripada… ("Un Cabecilla". *Jardín Umbrío*, p. 106).

---

17 Dúas especies do xénero *Phytophthora* son os responsables da *enfermidade da tinta*. Outro fungo, *Endothia parasitica,* é o axente causante do *cancro do castiñeiro*.

18 A Fraga de Catasós (Lalín) e o souto de Rozabales (Manzaneda), ambos con castiñeiros de gran tamaño, son espazos protexidos e coa consideración de "Monumento Natural". Na igrexa de San Salvador en San Pedro Fiz do Hospital de O Incio hai un exemplar con 22 metros de copa. Os castiñeiros son moi lonxevos: na aldea de Paderne, en Folgoso do Courel, hai un impresionante castiñeiro cunha idade estimada en máis de 1.000 anos.

19 Esta frase repítea a mendiga Minguiña en *El Marqués de Bradomín,* p. 193.

20 Ata a chegada da pataca no século XVI, as castañas foron a fonte principal de hidratos de carbono para alimentación humana no norte da Península Ibérica. Consumíanse no caldo, cocidas e con leite, asadas, en puré…, e tamén se empregaban para o engorde do gando. Na actualidade expórtanse como "marrón glacé" ou conxeladas.

21 Insecto que se alimenta de madeira.

22 As follas e a cortiza empregáronse en medicina contra a disentería, diarrea e inflamación de gorxa.

Un velón de aceite alumbra la sala, que es grande y desmantelada, con vieja tarima de castaño temblona al andar, y los criados, en la sombra del muro, velan desgranando mazorcas de maíz en torno de las cestas llenas de fruto. (*Águila de Blasón*, p. 57).

La vieja tarima de castaño tiembla bajo su andar marcial, que parece acordarse con las cadencias de un romance caballeresco. (*Águila de Blasón*, p. 99).

Dos mujeres platican en el fondo del zaguán que tiene oscura techumbre de castaño, cuartelada por una viga donde la abuela, en el tiempo de la vendimia, cuelga los grandes y dorados racimos. (*Águila de Blasón,* p.162).

Aquella estancia, con su oscura techumbre de castaño, y el telar que llena la casa, tienen esa paz familiar, ingenua y campesina que se siente como un aroma de otoñales manzanas, conservadas para la compota de Noche Buena. (*Águila de Blasón*, p.164).

Tamén se plantan con función ornamental, tal é o caso dos castiñeiros que forman unha avenida na entrada do Pazo de Brandeso:

Con el alma cubierta de recuerdos, penetré bajo la oscura avenida de castaños cubierta de hojas secas. En el fondo distinguí el Palacio con todas las ventanas cerradas y los cristales iluminados por el sol. De pronto vi una sombra blanca pasar por detrás de las vidrieras, la vi detenerse y llevarse las dos manos a la frente. [...] Las ramas de los castaños se cruzaban y dejé de verla. (*Sonata de Otoño*, p. 39).

Con lánguido desmayo se incorpora, y por la húmeda avenida de castaños se retorna al palacio, seguida del abad. (*El Marqués de Bradomín*, p. 208).

El abad se aleja por la honda avenida de castaños, que comienza a cubrirse de hojas, y allá en el fondo, donde casi se desvanece su balandrán flotante, tropiézase con una dama que baja la escalinata del palacio. (*El Marqués de Bradomín*, p. 271).

Isabel Bendaña se aleja lentamente, y cuando desaparece bajo la dorada y otoñal avenida de viejos castaños, el Marqués de Bradomín intenta besar las manos de la dama, aquellas manos olorosas y ardientes que deshojan el amor como un lirio rústico.[23] (*El Marqués de Bradomín*, p. 285).

En *Flor de Santidad* aparecen varias referencias a un souto situado nas proximidades da ermida de Santa Baya de Cristamilde:

Sale la luna, y el mochuelo canta escondido en un castañar. (*Flor de Santidad*, p. 150).

Comenzó a rayar el día, y el viento llevó por sotos y castañares[24] la voz de los viejos campanarios, como salutación de una vida aldeana, devota y felíz que parecía ungirse con el rocío y los aromas de las eras. [...] En el valle flotaba ligera neblina, el cuco cantaba en un castañar, y el criado interrogábale burlonamente, de cara al soto: [...] Y mientras atravesaron el castañar, siguió la plática con el pájaro. (*Flor de Santidad*, p. 153).

Nun bosque de castiñeiros acontece a seguinte escena de *Divinas Palabras*:

Un soto de castaños, donde hace huelgo la caravana de mendigos, leñadores y criberos, que acuden anuales a las ferias de Agosto en Viana de Prior. (*Divinas Palabras*, p. 80).

Mari-Gaila arrima el dornajo a la sombra de los castaños y se sienta a la vera, los ojos y los labios alegres de malicias. (*Divinas Palabras*, p. 80).

[23] Outras citas dos castiñeiros do Pazo de Brandeso: "Bajo la sombra familiar de los castaños, mi rocín, venteando la cuadra, volvió a relinchar." (*Sonata de Otoño*, p. 86). "El sol otoñal y matinal deja un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los castaños y los cipreses que cuentan la edad del palacio." (*El Marqués de Bradomín*, p. 182). "Se alejan juntos por los senderos del abandonado jardín, y se pierden entre el follaje dorado y otoñal de los castaños." (*El Marqués de Bradomín*, p. 272). "Se las distingue, como a través de larga sucesión de pórticos, en el fondo de la avenida de castaños." (*El Marqués de Bradomín*, p. 279).

[24] Valle incorre nunha redundancia, pois os soutos son bosques de castiñeiros.

La pareja de tricornios, negra y polvorienta, penetra en las sombras del soto donde sestea la taifa de hampones. (*Divinas Palabras*, p. 83).

A seguinte cita de "Mi Hermana Antonia", fai alusión á sombra acolledora que proporciona a densa ramaxe desta árbore:

Es una capilla grande y oscura, con su tarima llena de ruidos bajo la bóveda romántica. Cuando yo era niño, aquella capilla tenía para mí una sensación de paz campesina. Me daba un goce de sombra como la copa de un viejo castaño**,** como las parras delante de algunas puertas, como una cueva de ermitaño en el monte. ("Mi Hermana Antonia". *Jardín Umbrío,* p. 120).

## CARBALLO

Nos atardeceres silenciosos do Pazo de Brandeso, os merlos de Florisel asubían vellas riveiranas de ritmo alegre e campesiño que evocan

…el recuerdo de las felices danzas célticas a la sombra de los robles. (*Sonata de Otoño*, p. 73. *El Marqués de Bradomín*, p. 249.)

O CARBALLO,[25] *Quercus robur*,[26] é unha árbore monoica da familia das fagáceas que pode superar os 40 metros de altura e os mil anos de vida. Presenta unha copa grande con follas caducas, lobuladas e con aurículas na base. As flores masculinas están dispostas en amentos colgantes e as femininas en pequenos grupos de ata cinco unidades. O froito, coñecido como landra ou belota, é un aque-

[25] En Galicia medran silvestres outras dúas especies de carballo, o CARBALLO ALBAR (*Quercus petraea*) e o REBOLO ou CERQUIÑO (*Quercus pyrenaica*) que forman carballeiras en zonas montañosas e do interior da nosa comunidade.

[26] *Quercus* é o nome romano desta árbore; *robur*, forza en latín, é o nome dado polos romanos a certas árbores de madeira dura.



Quercus robur

nio cunha cúpula escamuda. Orixinario de Europa, Asia e norte de África, o carballo presenta un gran valor económico, ecolóxico e paisaxístico. En Galicia as carballeiras circundan algúns santuarios famosos e dan sombra aos campos das feiras,[27] como exemplifican as seguintes descricións de feiras en Viana del Prior:

Feria renombrada en la Octava del Corpus. Nunca faltan lusos y castellanos.-Un campo verde con robledo. Velarios. Gentío. Ganados. Vistosos tendales. Portugueses talabartes, jalmas zamoranas, pardas estameñas. (*Cara de Plata*, p.79).

Rinconada de la Colegiata. Caballetes y tabanques bajo los soportales: Verdes y rojas estameñas, jalmas y guarniciones. Un campo costanero sube por el flanco de la Colegiata. Sombras de robles con ganados. A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de

[27] Son frecuentes as carballeiras plantadas polo home nas proximidades das poboacións, pois o agradable microclima que se forma á súa sombra proporciona un espazo adecuado para feiras e romarías.

mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes. (*Divinas Palabras*, p. 86).

A madeira do carballo, dura e pesada, é moi resistente á putrefacción, polo que foi moi usada para a construción naval[28] e para travesas de ferrocarril. É especialmente apreciada para a fabricación de doelas para cubas, pipas, pipotes, etc., pois dálle un bo sabor ao viño. No Pazo de Brandeso almacénase viño tinto nunha vella cuba:[29]

Don Juan Manuel tenía gran predilección por el tinto de la Fontela, guardado en una vieja cuba que acordaba al tiempo de los franceses. (*Sonata de Otoño*, p. 78).

As seguintes citas ilustran o emprego da madeira de carballo en traballos de carpintería e ebanistería:

Y al mismo tiempo, con un movimiento gracioso de los ojos y de los labios me indicó un gran armario de roble que había a los pies de su cama. (*Sonata de Otoño*, p. 43).

Doña Isolina, sentada en una silla de roble, tiene acostado al niño en su regazo." ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*. p. 147).

Sentados en escaños de roble, lustrosos por la usanza, esperaban los pagadores de un foral. (*Sonata de Otoño*, p. 39).

A leña de carballo ten un alto poder calorífico e constitúe un excelente combustible. A cortiza, moi astrinxente[30] polo seu elevado contido en taninos,[31] empregouse para curtir peles e para aliviar certas doenzas, como hemorroides, fisuras anais, frieiras, fibromas uterinos, etc. As landras constitúen un nutritivo alimento para os porcos e as follas serven como alimento para cabras e ovellas. Trufas e outros fungos viven en simbiose coas súas raíces. Por formar parte da comunidade clímax[32] de Galicia, é unha especie

28 Nos séculos XVII e XVIII necesitábanse 2.000 carballos para construír un só navío, o que ocasionou unha gran diminución dos seus bosques.

29 Exipcios e gregos empregaban vasillas de barro para almacenar o viño. Os pioneiros no uso de toneis de madeira para almacenar e transportar viño foron os romanos (a primeira testemuña aparece no libro de Xulio Cesar *Comentarii de Bello Gallico*, do ano 51 a.C.). A madeira máis empregada na fabricación das cubas, e outros recipientes para viño -como pipas e pipotes—, era a de carballo, pero tamén se utilizaba o castiñeiro. A capacidade das cubas medíase en moios (1 moio equivale a 8 olas ou cántaras e unha ola equivale a 16 litros), e podía variar entre 8 e 60 moios. Antes de cada vendima hai que reparar as cubas e eliminar os microorganismos (fungos e bacterias) que medran na súa madeira húmida e transmiten sabores desagradables ao viño. As cubas desinfectábanse queimando xofre no seu interior, pois o óxido de xofre que se desprende da combustión é un gas con propiedades funxicidas e bactericidas.

30 As substancias astrinxentes retraen os tecidos e diminúen as secrecións, polo que poden ser utilizadas en medicina como cicatrizantes, antiinflamatorias e antihemorráxicas. O sabor astrinxente consiste nunha sensación de sequidade e amargor intensos.

31 Os taninos son compostos químicos —derivados fenólicos— producidas polas plantas como metabolitos secundarios, especialmente abundantes na codia dos carballos, castiñeiros e piñeiros, entre outras árbores. O nome de tanino débese a que a súa primeira aplicación foi a de converter as peles crúas dos animais en coiro, proceso coñecido en inglés como *tanning,* curtido. Durante o curtido as proteínas do coláxeno presentes na pel reaccionan cos taninos e únense entre si, aumentando a resistencia da pel á calor, á putrefacción por auga, e ao ataque dos microbios. A función dos taninos é defender ás plantas dos herbívoros; en xeral son toxinas que reducen a supervivencia dos animais que as consumen. A maioría dos herbívoros evitan as partes das plantas con alto contido en taninos, como os froitos verdes. É curioso o dato de que os humanos normalmente prefiren un certo nivel de astrinxencia en alimentos como as mazás, as moras e o viño tinto. Comprobouse que os taninos do viño tinto bloquean unha molécula que produce a constrición dos vasos sanguíneos, polo cal diminúen o risco de enfermidades cardíacas nos consumidores moderados desta bebida. Aínda que hai taninos específicos que poden ser saudables para o ser humano, en xeral son tóxicos.

32 Denomínase *comunidade* ó conxunto de tódalas poboacións de seres vivos que habitan nun lugar determinado. As comunidades dun ecosistema vanse sucedendo ao longo do tempo. A *comunidade clímax* é a comunidade máis madura dun ecosistema; a que se acada ao final da sucesión, que non será substituída de modo natural por outra. Unha comunidade clímax típica das zonas con influencia atlántica son as *fragas*: carballeiras naturais onde, ademais de carballos, medran outras especies arbóreas como acivro, sanguiño, pereira brava, loureiro, estripeiro e bidueiro.

beneficiosa que enriquece e restaura o solo; sendo ademais unha das árbores caducifolias con menor transpiración. As follas dos carballos permiten o paso de abundante luz, polo que debaixo das súas copas fórmase un sotobosque con matogueiras de arbustos e gran variedade de herbas. En inverno perde as follas, o que, ademais de permitir o paso de máis luz para as plantas do sotobosque, enriquece o solo cos nutrientes que se producen como resultado da súa descomposición.[33] En los *Los Cruzados de la Causa*, Valle cita varias veces á carballeira de Lantañón: Aparece mencionada na resposta de Don Juan Manuel a unha intervención do Marqués de Bradomín, na que este último expresa o seu convencemento do magnífico "cabecilla" que sería o fidalgo,

> Sobrino, yo cuando levante una partida no será por un rey ni por un emperador… Si no fuese tan viejo, ya la hubiera levantado, pero sería para justiciar en esta tierra, donde han hecho camada raposos y garduñas. Yo llamó así a toda esa punta de curiales, alguaciles, indianos y compradores de bienes nacionales. ¡Esa ralea de criados que no llegan a amos! Yo levantaría una partida para hacer justicia con ellos y quemarles las casas, y colgarlos a todos en mi robledo de Lantañón. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 157).

e tamén na mentira coa que responden os aldeáns que conducen os carros destinados ao transporte dos fusiles:

> Vamos para una derrama en el robledo de Lantañón. ¡Habrá compango!. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 167).

Finalmente, encontramos varias citas da mesma carballeira na seguinte descrición da enseada de Lantañón, lugar elixido para cargar os fusiles na goleta do capitán Briand:

> En un vaho de niebla aparecía y desaparecía el Faro Ruano. La goleta pasó bajo él, ciñendo el viento, y capenas doblada la punta del playazo, rectificó el rumbo, y con todas las luces apagadas hizo proa a la ensenada de Lantañón, paraje desierto al socaire de los Picos Lantaños. El arenal, de guijas ásperas y amarillentas, invadía parte del robledo**,** un bosque de maleza y carballos retorcidos, con los troncos descortezados y los nudos grandes, lisos y redondos como calaveras. Algunos árboles muy viejos, arraigados entre peñascales, se inclinaban sobre el mar, y sufrían el salsero de las olas que entraban en los socavones del monte. […] En la oscuridad profunda de la noche sin estrellas, apenas se perfilaba la sombra del robledo. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 188).

No conto "A Media Noche" alúdese a unha carballeira con reputación de ser moi perigosa:

> Pero por el camino real se evita pasar de noche la robleda del molino…¡Tiene una fama!… […]Ya se percibía el rumor de la corriente que alimenta el molino y la masa oscura del robledal. ("A Media Noche". *Jardín Umbrío*, pp. 141-143).

Nunha carballeira agoniza Juana la Reina en *Divinas Palabras*:

> La mendiga, oprimiéndose los flancos, vuelve a la sombra de los robles. […] En la sombra de los robles yace la pordiosera inmóvil y aplastada. […] En la fronda del robledo**,** El Idiota, negro de moscas, hace su mueca.

[33] O carballo era a árbore máis típica do pais, pero está sendo substituído por piñeiros e eucaliptos, especies de crecemento rápido, que son economicamente máis rendibles a curto prazo. Sen embargo estas árbores de repoboación acidifican o chan e consumen moita auga -sobre todo o eucalipto-; ambos procesos conducen á degradación do solo. Por outro lado son especies de folla persistente que dificultan a chegada de luz ao sotobosque, feito que, unido ás substancias herbicidas que liberan as súas follas, impide o crecemento de pasto nos bosques repoboados con estas especies; polo que a repoboación forestal supuxo un empobrecemento da cabana galega. Outro inconveniente dos eucaliptos e piñeiros é o de ser especies pirófitas que favorecen os incendios.

(*Divinas Palabras*, p. 60). […] El robledo, al borde del camino real. Juana la Reina está tendida de cara al cielo, y tiene sobre el pecho una cruz formada por dos ramas verdes. (*Divinas Palabras*, pp. 57-60).

Os bois que remolcan o cargamento de fusiles en *Los Cruzados de la Causa* "lucían en las testas verdes ramos para alejar los tábanos". Aparece outro exemplo desta práctica no seguinte parágrafo de *Romance de Lobos*:[34]

> Mas lejos un mozo aldeano deja pacer la yunta de sus vacas, y a lo largo de los caminos, que se pierden entre verdes y sonoros maizales, trotan cabalgadas de chalanes que van de feria, y cruzan, graves y procesionales, viejos vestidos de estameña, con sus grandes bueyes de cobre lucientes, hermosos como ídolos, con verdes ramos de roble en las testas. (*Romance de Lobos*, p. 113).

Estivo considerado antigamente como unha árbore sagrada e, sen dúbida por reminiscencias destes tempos druídicos, conserva para os paisanos galegos unha serie de virtudes especiais: considérase eficaz para curar a sarna, crebaduras de nenos, lumbago e outros males. Aos poderes máxicos do carballo alúdese en *Flor de Santidad*, cando o vello saudador de Cela indica que, para romper a maldición do rabaño, as ovellas deben beber as doce da noite da primeira lúa

> […] en fuente que tenga un roble y esté en una encrucijada…[…] La fuente que buscas está cerca de San Gundián, yendo por el camino viejo. Hace años había otras dos: Una en los agros de Brandeso, otra en el atrio de Cela, pero una bruja secó los robles. (*Flor de Santidad*, p. 99).

En "El Embrujado", dille LA GALANA a ÁNXELO:

> Vamos a cenar todos juntos una empanada, bajo la luna, al arrimo de un roble, como las brujas. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 135).

O dito "estar como un carballo" é indicativo de ser unha persoa forte e con boa saúde; con este sentido emprega o Marqués de Bradomín a palabra "roble" cando, referíndose a Don Juan Manuel, mantén a seguinte conversa con Cara de Plata:

> —¿Está muy viejo tu padre?
> —Yo lo recuerdo igual toda la vida.
> —¡Es un roble!
> —En esta tierra los robles tienen ahora un gusano que los seca y mi padre no adolece de nada… ¡Vivirá cien años! (*Los Cruzados de la Causa*, p. 108).

No parágrafo final do conto "Un Cabecilla" compárase o rostro duro e inexpresivo dun vello guerrilleiro coa madeira desta árbore:

> Confieso que cuando el buen Urbino Pimentel me contó en Viana esta historia terrible, temblé recordando la manera violenta y feudal con que despedí en la Venta de Brandeso al antiguo faccioso, harto de acatar la voluntad solapada y granítica de aquella esfinge tallada en viejo y lustroso roble. ("Un Cabecilla". *Jardín Umbrío*, p. 108).

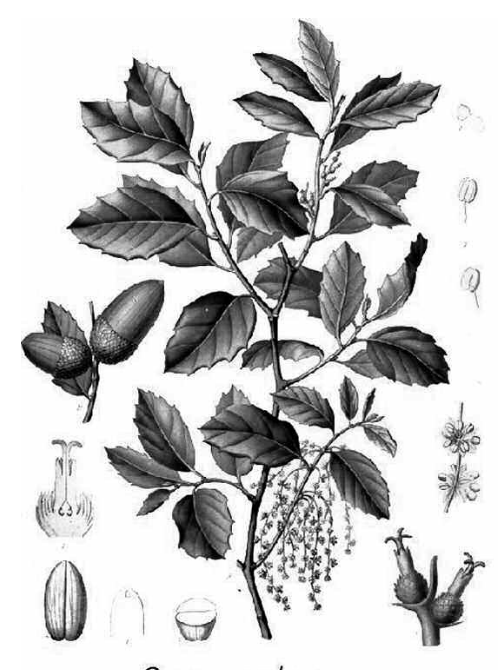
### SOBREIRA

Recorda o Marqués de Bradomín, en *Sonata de Otoño,* os paseos con Concha polas estancias do Pazo de Brandeso.

[34] Un uso semellante ten unha rama verde nesta acotación de *Águila de Blasón*: "Un camino cercano al río. Doña María cruza al paso de su pollina, y el Espolique, que camina al flanco, espanta con una rama verde las moscas que zumban sobre el manso testuz de la bestia". (*Águila de Blasón*, p. 168).

> En aquellas estancias nuestros pasos resonaban como en las iglesias desiertas, y al abrirse lentamente las puertas de floreados herrajes, exhalábase del fondo silenciosos y oscuro, el perfume lejano de otras vidas. Solamente en un salón que tenía de corcho el estrado, nuestras pisadas no despertaron rumor alguno: Parecían pisadas de fantasmas, tácitas y sin eco. (*Sonata de Otoño*, p. 62).

A SOBREIRA ou CORTICEIRA, *Quercus suber*,[35] é unha árbore monoica da familia das fagáceas con follas coriáceas e persistentes. Soen vivir entre 150 e 250 anos e acadan os 25 metros de altura.As flores, unisexuais, presentan polinización anemófila, e dicir, realizada polo vento. Os froitos, como en carballeiras e aciñeiras, son belotas ou landras. A madeira, dura e pesada, presenta vetas e raios medulares moi marcados. A codia, en principio lisa, cóbrese pronto dunha cortiza espesa e agrisada, profundamente fendida en sentido lonxitudinal.[36] Co tempo a cortiza chega a ter un grosor considerable, e pode recolleitarse, por descortizado ou pela. Esta operación non ocasiona danos na árbore, pois o tronco produce unha nova casca protectora que en poucos anos -entre oito e doce— acada o seu espesor primitivo. Denomínase *bornizo* a cortiza obtida na primeira recolección, realizada cando a árbore ten entre 30 e 50 anos de idade. A calidade da cortiza vai aumentando en cada nova extracción. É unha especie orixinaria do norte de África e do sur de Europa. Cultívase, pero tamén aparece espontánea en moitos lugares de España e Portugal. En Galicia está en regresión, pero aínda podemos atopar algúns bosques na comarca do Ribeiro, na Ribeira Sacra, nos vales dos ríos Deza e Ulla e, en xeral en tódolos vales interiores de Galicia e nos das Rías Baixas. Nestas zonas usouse tradicionalmente para confeccionar trobos ou colmeas. Na actualidade a cortiza utilízase coma illante térmico e sonoro, pero o seu uso principal é a produción de rollas para as botellas de viño.[37] As seguintes citas de *Flor de Santidad* ilustran o seu uso como recipiente e como cano de auga: Unha tarde na que se encontraba co seu ra-



Quercus suber

[35] O nome específico coincide coa denominación latina desta árbore.

[36] Parece ser que é unha adaptación da árbore para protexerse do lume; pois os incendios son moi frecuentes nos veráns secos das rexións de clima mediterráneo nas que vive esta especie.

[37] As rollas son os tapóns feitos de cortiza. Representan un 15% do uso da cortiza en peso, pero supoñen un 80% do negocio (Portugal ten o 50% da produción mundial). A maioría das rollas utilízanse como tapóns de botellas de viño, e teñen moita importancia na correcta conservación e maduración dos viños. A porosidade dos tapóns permite o ingreso na botella dunha pequena cantidade de aire, responsable da oxidación moi lenta de certas substancias durante o tempo de crianza; oxidación que conduce a certa redución de acidez, a un redondeo ou suavización dos taninos, e á formación de aromas terciarios. As rollas de mellor calidade son as máis homoxéneas e de menor porosidade, pois se entra aire en exceso, o viño avinágrase.

baño no adro de San Clodio, Ádega observa como se aproxima o peregrino e, coa intención de ofrecerlle leite, a pastora achegouse a unha ovella e

> Piadosa y humilde se puso a ordeñar la leche en el cuenco de corcho labrado por un boyero muy viejo que era nombrado en todo el contorno. Mientras el corcho se iba llenando con la leche tibia y espumosa, decía la pastora: (*Flor de Santidad,* pp. 108-109).

Despois de dar de beber ao peregrino

> llegose a la fuente del atrio, cercada por viejos laureles, y llenando de agua el corcho que el peregrino santificara, bebió felíz y humilde, oyendo al ruiseñor que cantaba escondido. (*Flor de Santidad,* p. 109).

Máis tarde, antes de retirarse, conduciu as ovellas a abeberarar na fonte do adro

> Y el sonoro cántaro cantaba desbordando con alegría campestre bajo la verdeante teja de corcho que aprisionaba y conducía el agua. Las ovejas bebían con las cabezas juntas, apretándose en torno del brocal cubierto de musgo. (*Flor de Santidad*, p. 110).

Finalizo cun texto de "Un Cabecilla" onde a cortiza ten función metafórica:

> Sus labios de corcho se plegaban con austera indiferencia. ("Un Cabecilla". *Jardín Umbrío*, p. 105).

## Aciñeira

Só localicei unha cita da aciñeira nun desesperanzado monólogo de Don Juan Manuel en R*omance de Lobos*,

> […] ¡Si la muerte tarda, pediré limosna por los caminos!… ¡Y el mar, aquella noche, pudo caer sobre mi cuerpo, como la tierra de la sepultura, y no me quiso!… ¡Ya soy pobre! ¡Todo lo he dado a los monstruos! ¿Mi alma en otra vida, aquella vida de que huyó, también fué un mar y tuvo tempestades, y noches negras, y monstruos que habían nacido de mí! ¡Ya no soy más que un mendigo viejo y miserable! ¡Todo lo he repartido entre mis hijos, y mientras ellos se calientan ante el fuego encendido por mí, yo voy por los caminos del mundo, y un día, si tú no me quieres, mar, moriré de frío al pie de un árbol tan viejo como yo! ¡Las encinas que plantó mi mano no me negarán su sombra, como me niegan su amor los monstruos de mi sangre!… (*Romance de Lobos*, p. 131).

A aciñeira, *Quercus ilex*,[38] é unha árbore monoica da familia das fagáceas, orixinaria da rexión mediterránea europea. Pode acadar os doce metros de altura, pero normalmente aparece en forma arbustiva. Presenta follas perennes e coriáceas con espiñas no contorno. As flores masculinas agrúpanse en


*Quercus ilex*

[38] *Ilex*, era o nome grego da aciñeira.

amentos e as femininas aparecen illadas, ou en grupos de dúas. Os seus froitos, as landras máis doces deste xénero, utilízanse na alimentación do gando porcino.[39] A súa leña, o mellor combustible vexetal, foi usada, sobre todo, na elaboración de carbón para ferrerías. A súa cortiza, como a do resto das especies do xénero *Quercus*, contén moito tanino, polo que presenta propiedades astrinxentes e pode utilizarse para curtir peles. É a especie arbórea máis abundante na península Ibérica, sobre todo na zona mediterránea, pero pouco frecuente en Galicia, onde so se atopa a subespecie *ballota*. Esta subespecie, coñecida como CARRASCA,[40] forma pequenos bosques en solos calcarios da zona de clima mediterráneo da provincia de Ourense[41] (concas do Río Sil, Limia e Támega).

## CHOPO PRATEADO

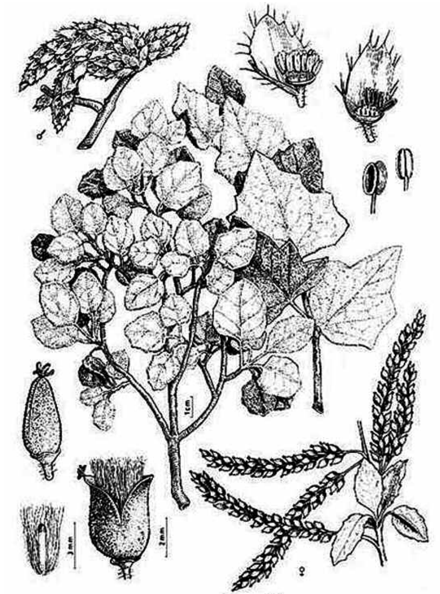
No seguinte texto de "LLuvia", un dos seus primeiros contos, Valle realiza unha descrición personificada dun grupo de álamos:

> ¡Llueve!… Desde mi balcón distingo un grupo de álamos sin hojas y sin nidos; cabecean tristemente; parecen viejos paralíticos abandonados al borde del camino, patriarcas sin prole, desnudos y olvidados; sus brazos secos sacuden el agua con estremecimientos llenos de frío; sollozan, se lamentan, suspiran por la primavera, la gentil enamorada que con sus mimos hacía reverdecer el añoso tronco; aquella que cantaba en las ramas y dormía en los nidos… ("Lluvia". *Varia Prosa*, p. 1444).

[39] En moitas zonas da península Ibérica prepáranse asadas para consumo humano.

[40] En Galicia tamén reciben o nome de *carrasca* certos arbustos da familia das ericáceas.

[41] É importante a Carrasca de Cobas (Rubiá-Ourense), incluída no Parque Natural da Enciña da Lastra.



*Populus alba*

O CHOPO PRATEADO ou ÁLAMO, *Populus alba*,[42] é unha árbore dioica da familia das salicáceas que pode acadar 25 metros de altura. O tronco dos exemplares adultos loce unha inconfundible casca branca con gretas e lenticelas romboidais negras. As follas son caducas, verdes no anverso e branco tomentosas no reverso.[43] As flores agrúpanse en amentos péndulos. O froito é unha cápsula alongada, que pode presentar un penacho piloso ou *vilano*. A madeira, branda e lixeira, utilízase para embalaxes e obtención de pasta de celulosa; utilizouse tamén para o cultivo de *Pleurotus ostreatus*, un cogomelo moi apreciado.

[42] O nome xenérico ven do latín *populus,* popular, por ser unha árbore moi abundante; o nome específico ven do latín *alba,* branca, pola coloración do tronco e do envés das follas.

[43] Na mitoloxía grega, esta árbore está consagrada a Perséfone, a muller de Hades, o deus dos mortos. Segundo as lendas gregas cando este heroe descendeu aos infernos, levaba unha coroa de follas do álamo que Hades plantara nos Campos Elíseos, en recordo de Leuce —unha ninfa á que violou—. A cara das follas que rozaban as tempas de Heracles puxéronse de cor branco prateado a causa da súa "suor gloriosa"; mentres que as que estaban orientadas cara o exterior tornáronse escuras polo fume do mundo subterráneo.

A leña é un combustible mediocre. A cortiza e as follas teñen propiedades astrinxentes e febrífugas. Especie orixinaria de Asia Menor e Europa Central, habita en ribeiras ou solos frescos de vales húmidos. Debido ao seu porte ergueito e as follas prateadas é unha árbore fermosa de gran valor ornamental. Os textos que seguen fan referencia a cor prateada das follas:

Larga hilera de álamos asomaba por encima de la verja su follaje que plateaba al sol. Allá en el fondo, albeaba un palacete moderno con persianas verdes y balcones cubiertos de enredaderas. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 53).

Apenas interrumpían la soledad del campo, aterido por la invernada, algunos álamos desnudos. ("El Rey de la Máscara". *Jardín Umbrío*, p.113).

El arco iris cubría la aldea, y los cipreses oscuros y los álamos de plata parecían temblar en un rayo de anaranjada luz. ("La Misa de San Electus". *Jardín Umbrío*, p. 110).

Por presentar un rápido crecemento, os álamos plántanse en parques, xardíns e beiras de camiños. Tamén se utiliza como árbore de sombra, para fixar marxes de ríos e regatos e como abrigo contra o vento.[44] As seguintes citas ilustran algunha destas utilidades:

En una revuelta del río, bajo el ramaje de los álamos que parecen de plata antigua, sonríe un molino. (*Flor de Santidad*, p. 96).

Pronto se perdieron en una revuelta, entre los álamos que marcan la línea irregular del río. Cerró la noche y comenzó a ventar en ráfagas que pasaban veloces y roncas, inclinando los árboles sobre el camino, con un largo murmullo de todas sus hojas. ("A Media Noche". *Jardín Umbrío*, p. 142).

Cara de Plata pone su rocín al galope, y se pierde entre los álamos del río cuando una campana toca al alba con alegría, y dos beatas bajan la cuesta para oír la misa en la Venerable Orden Tercera. (*Águila de Blasón*, p.152).

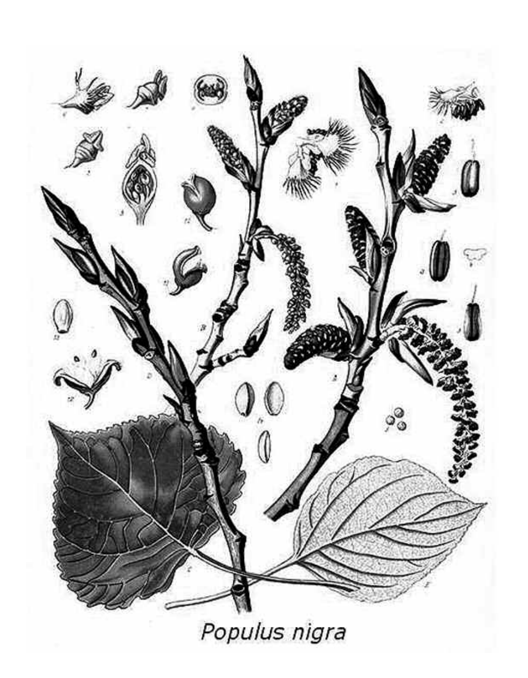
Entre los álamos**,** que marcan la línea irregular del río lucen algunos faroles mortecinos. […] Las luces se acercan por entre los álamos**.** (*Águila de Blasón*, p. 170).

Un poco más adelante, siguiendo por aquel camino humilde de verdes orillas, un paraje de álamos y de agua. (*Romance de Lobos*, p. 89).

Baja el camino hasta una fuente embalsada en el recato de una umbría de álamos**.** (*Divinas Palabras*, p. 62).

## CHOPO NEGRO

¡Qué triste es, cuando el otoño llega, aquella extendida llanura de Brandeso, que cruza el camino solitario y sin más árboles que algunos álamos negros, que rodean con sombrío y poético misterio el crucero en donde el vagabundo se sentaba! ¡Cuántos años habían transcurrido


Populus nigra

[44] O seu uso en espazos públicos está en regresión pois, cando superan os vinte anos, son atacados por certos fungos que causan a putrefacción da súa zona basal e a conseguinte caída da árbore —especialmente durante os temporais—.

de esto la última vez que atravesé la senda… ¡Un mirlo cantaba cobijado en una rama, y sus acentos silvestres e impregnados de tristeza, y lo apartado y solo del camino, que el aspecto del ocaso y lo brumoso del paisaje hacían más temeroso, causaron honda impresión en mi espíritu, despertando el fantasma de mis viejos terrores. ("El Mendigo". *Varia Prosa*, p. 1334).

O CHOPO NEGRO,[45] *Populus nigra*,[46] é unha árbore dioica que acada os 30 metros de altura. O tronco dos exemplares adultos amosa unha casca negruzca, con avultamentos dos que agroman ramiñas nalgúns exemplares. Presenta follas caducas de longo pecíolo aplanado e flores dispostas en amentos. Os froitos son cápsulas dehiscentes con numerosas sementes rodeadas de penachos de pelos. Orixinario de Europa e Asia Menor é moi similar ao chopo prateado e ten as mesmas aplicacións.[47] Existe unha variedade de porte piramidal, o CHOPO LOMBARDO (*Populus nigra* variedade *itálica*), difundido en todo o mundo como árbore de estrada e moi empregado como ornamental.[48] Na seguinte descrición de "El Embrujado", os chopos elévanse á beira dun río:

Tarde de otoño. Un río tranquilo, espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p.122).

Na mitoloxía grega o chopo negro estaba consagrado a Perséfone, a deusa dos ciclos místicos de morte e rexeneración. A deusa Nai Terra, conta Plinio na súa *Historia Natural,* tiña un oráculo máxico —unha sacerdotisa que bebía sangre de toro, un veleno mortal para os humanos— en *Egeira Acaya*, que significa «o lugar dos álamos negros».

## **SALGUEIRO**

Rompiendo entre los sauces viene la sombra oscura del CIEGO DE FLAVIA. Una figura penitente con el pecho lleno de rosarios. No lleva criado, golpea las piedras del camino con el bordón. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 135).

En Galicia medran varias especies que reciben o nome de SALGUEIRO, a máis común é *Salix atrocinerea*,[49] árbore dioica orixinaria de Europa que pode alcanzar os 10 metros de altura. As pólas son flexibles, con follas caducas e flores agrupadas en amentos. O froito é unha cápsula tomentosa con varias sementes minúsculas. Habita en solos húmidos ou achegados a charcas e correntes de auga, desempeñando un importante papel como fixador de ribeiras de ríos e arroios.[50] A madeira do salgueiro é de mala calidade e a cortiza, rica en taninos, contén salicina,[51]

[45] En castelán *chopo común* e *álamo negro*. En galego tamén se denomina *negrillo*, *álamo mouro* e *lamagueiro*.

[46] O nome específico ven do latín *nigra*, negra, en alusión as costelas desta cor que se forman no tronco dos exemplares adultos das árbores desta especie.

[47] A infusión das xemas ten propiedades diuréticas e sudoríficas e, tamén coas xemas, prepárase un ungüento para aliviar as hemorroides.

[48] Trátase dunha mutación: tódolas árbores son masculinas e reprodúcense asexualmente por gallos («esquejes»). Parece ser que apareceu na rexión italiana de Lombardía en época indeterminada.

[49] O xénero é o nome dado polos romanos ó salgueiro, e ven do celta *al ,* próximo e *lis,* auga, por vivir os salgueiros cerca da auga. O nome específico deriva do latín *ater,* negro, e *cinereu* , cincento, pola cor grisácea do envés das súas follas.

[50] Denomínanse *ripisilvas* ou bosques de ribeira as formacións arbóreas de folla caduca que medran nas marxes de ríos e regatos. Soen estar formadas por amieiros (*Alnus glutinosa*), bidueiros (*Bétula alba*), salgueiros (*Salix* sp.), abeleiras (*Corylus avellana*), pereiras bravas (*Pyrus cordata*), estripeiros (*Crataegus monogyna*), sabugueiros (*Sambucus nigra*), etc.

[51] A codia do salgueiro empregouse dende tempo inmemorial para aliviar a febre e a dor. En 1828, Johann A. Buchner illou da casca desta especie unha substancia amarela moi amarga, bautizada como salicina. Éste omposto tamén se encontraba

substancia da que se extrae o ácido salicílico, principal compoñente da "Aspirina". Os salgueiros, por presentar floración precoz, son importantes especies melíferas..

### VIMBIO

Ádega e a dona da pousada, que se dirixen ao muíño de Cela, deténense para descansar á beira dun río, onde

> algunos aldeanos esperan la barca sentados sobre la yerba a la sombra de los verdes y retorcidos mimbrales. (*Flor de Santidad*, p. 94).

O VIMBIO COMÚN, *Salix viminalix*,[52] é unha arboriña caducifolia da familia das salicáceas con ramas flexibles de cor amarelo alaranxado. As follas son moi estreitas, de beira enteira e cor verde escura no anverso e branca prateada no reverso. Presenta flores unisexuais en amentos. O froito é unha cápsula moi peluda. Orixinarios de Europa central, os vimbios medran cultivados e naturalizados en toda Galicia, onde se observan con frecuencia nas beiras dos prados. Valle menciona estas árbores nas seguintes descricións paisaxísticas:

> En la tarde azul, llena de paz, volaban las golondrinas sobre el río, rozando las ondas con un pico del ala, y los mimbrales de la orilla se espejaban en el fondo de los remansos, con vaguedad de ensueño. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 55).



Salix viminalix

> Un ruiseñor cantaba en los mimbrales de la orilla, y las ranas cantaban en el fango de las junqueras, al borde de las charcas. El río brillaba bajo el cielo estrellado. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 80).

> A corta distancia del mar comenzaban los molinos, que parecían esparcidos por esa mano ingenua que dispone los nacimientos de Navidad. Casucas viejas con emparrados en las puertas, prendidas sobre una quebrada del monte por donde baja el río, un río saltante y espumante que tiene, en la paz dorada de los días, la música del cristal, y remansos de ensueño bajo la sombra verde de los mimbrales. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 188).

> Tarde de otoño. Un río tranquilo, espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p.122).

> Arrodilladas en la arena, lavan dos mujerucas, y los pardales de una nidada pían escondidos en el mimbral que tiende su caballera sobre el espejo del remanso. (*Águila de Blasón*, p. 166).

noutras plantas, como en *Spiraea ulmaria* (= *Filipendula ulmaria*, raíña dos prados), que máis tarde inspirou o nome de Aspirina. En 1859, Herman Kolbe sintetizou a salicina (ácido salicílico) no laboratorio. O uso medicinal da salicina presentaba algúns inconvenientes, como irritación de estómago e sabor demasiado amargo. En 1897, Félix Hoffmann, para reducir estes efectos, acetilou o ácido salicílico e sintetizou o principio da Aspirina, o ácido acetilsalicílico.

[52] O nome específico deriva do latín *viminalis,* propio para atar.

As ramas flexibles do vimbio e doutras especies próximas empréganse principalmente para atar as vides e fabricar cestos,

> El Señor Ginero, después de la siesta, todas las tardes salía de su casa con la escopeta al hombro y un cestillo de mimbres en la mano. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 105).

pero tamén foron moi utilizadas como instrumentos de castigo. Dille EL PAJARITO a ÁNXELO:

> A las mujeres las gobierno yo con una varilla de mimbre como a ganado manso. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p.130).

### ABELEIRA

> BLAS DE MIGUEZ, el sacristán, que viene como espolique, azota el anca del borriquillo con una vara de verde avellano. (*Cara de Plata*, p. 71).

A ABELEIRA ou ABRAIRA, *Corylus avellana*,[53] é unha árbore caducifolia da familia das betuláceas que normalmente non supera os oito metros de altura e presenta unhas inconfundibles follas redondeadas co extremo en punta. Presenta floración precoz —entre xaneiro e abril— e polinización anemógama. As flores masculinas están dispostas en amentos longos de cor amarela;[54] nas femininas destacan dous longos estigmas vermellos. O froito, a abelá, é un aquenio que madura a finais do verán ou principios do outono. Na seguinte conversa de *Divinas Palabras* cítase este froito en sentido figurado:



Corylus avellana

> UNA MOZA.— ¿Qué es ello Padronés?
> OTRA MOZA.— Casca la avellana, dinos lo que hay dentro.
> MIGUELÍN.— ¡Llegad a mirarlo, que os alegrará la vista! (*Divinas Palabras*, p. 135).

Oriúnda de Europa, Asia Menor e norte de África, a abeleira habita en lugares sombríos e frescos de vales e barrancos, á beira dos regatos e en bosques mixtos caducifolios. É unha árbore rústica pero con importancia económica, que se cultiva polas súas sementes comestibles.[55] A madeira, flexible e resistente, é fácil de traballar e utilizouse para elaborar cestos e aros de cubas. As abeleiras

[53] O xénero procede do grego *koris*, casco; e o nome específico provén da cidade italiana *Abella Vechia*, onde se criaban e se consumían os seus froitos en abundancia.

[54] Os amentos masculinos en infusión utilízanse como sudorífico e as follas teñen propiedades vasoconstritoras. Os cocementos da cortiza teñen propiedades astrinxentes.

[55] As abelás son apreciadas en repostería. O seu aceite emprégase en alimentación, como lubricante industrial e na elaboración de perfumes, pinturas e xabón.

serven de excelentes defensas contra o vento e de refuxio para pequenos animais, proporcionándolles ó mesmo tempo o nutritivo alimento das súas abelás. As ramas flexibles da abeleira, asociadas tradicionalmente coa maxia e a sabedoría, serven aos zahoríes para detectar a presenza de auga.

### Oliveira

> El padre Bernardo en otro tiempo había sido confesor de mi madre, y al volver de su peregrinación no olvidó traerle un rosario hecho con huesos de olivas del Monte Oliveto." ("Mi Hermana Antonia". *Jardín Umbrío*, p. 123).

A OLIVEIRA, *Olea europea*,[56] da familia das oleáceas, é unha arboriña de crecemento lento e moi lonxeva. As pólas, tetragonais e con escamas prateadas teñen follas perennes, coriáceas, verdes na face e prateadas no envés. O seu froito, a oliva, é unha drupa de polpa carnosa rica en materia graxa; ao principio presenta unha coloración verdosa e tórnase negruzca cando madura.[57] A madeira, de cor clara con vetas pardas, é das máis duras e compactas que se coñecen, sendo moi utilizada en ebanistería e torneados. Esta especie mediterránea está pouco representada en Galicia, pero podemos atopar exemplares illados por todo o país.[58] A oliveira é unha árbore


Olea europaea

con moita riqueza simbólica.[59] É símbolo de fecundidade, forza, vitoria e recompensa —no cristianismo simboliza principalmente paz, concordia e purificación—. Na cultura popular está considerada como unha planta con poderes máxicos e soe plantarse xunto ás igrexas:[60]

> La Rectoral de Santa Baya está vecina de la iglesia, en el fondo verde de un atrio cubierto de sepulturas y sombreado de olivos." ("Juan Quinto". *Jardín Umbrío*, p. 67).

56 O nome do xénero deriva do latín *oleum*, aceite; e o epíteto específico déuselle por pensar que se trataba dunha especie exclusiva de Europa.

57 As olivas teñen propiedades aperitivas e tónicas; consómense -verdes ou negras, segundo a época de recolección— despois de sometelas a un tratamento especial para quitarlles o sabor amargo. O aceite de oliveira virxe é un alimento de gran calidade que presenta un alto contido de ácidos graxos poliinsaturados (oleico e linoleico), indicados en dietas anticolesterol.

58 Na conca do río Sil e no val de Verín, zonas que presentan influencia do clima mediterráneo, medran pequenas masas arbóreas de oliveiras.

59 En Grecia estaba consagrado a Atenea e cóntase que a oliveira conservada como un tesouro xunto ao Erecteion é a mesma que naceu dunha disputa entre Atenea e Poseidón. Un ramo de oliveira no pico dunha pomba indicou a Noé o final do Diluvio. Cristo velou a súa última noite nun horto de oliveiras. A cruz de Cristo, segundo unha vella lenda, está feita de cedro e oliveira.

60 En moitos adros das igrexas campesiñas, que son ao mesmo tempo adro e cemiterio, aínda se conservan algunhas das oliveiras que noutros tempos as poboaron en maior número.

Forma parte, xunto co loureiro, do ramo que se bendice o Domingo de Ramos; estes ramos, ou as súas follas, empréganse na medicina tradicional,[61] en diversos ritos supersticiosos[62] e como amuleto. Ádega, lemos en *Flor de Santidad,* era moi devota,

> con devoción sombría, montañesa y arcaica. Llevaba en el justillo cruces y medallas, amuletos de azabache y faltriqueras de velludo que contenían brotes de olivo y hojas de misal. (*Flor de Santidad*, p. 79).

A seguinte cita ilustra o uso de ramos de oliveira en ritos purificadores, mediante aspersións de auga bendita:

> Entonces, mientras nuestra madre gritaba, sujetando a mi hermana por los cabellos, la vieja, provista de una rama de olivo, se puso a rociar agua bendita por los rincones. [...] Después se arrodilló entre dos cirios, y mojaba en agua bendita una rama de olivo y la sacudía sobre el cuerpo de la muerta. ("Mi Hermana Antonia". *Jardín Umbrío*, pp. 127 e 134).

O ramo de oliveira é tamén símbolo de paz e concordia: Di o cego de Gondar para referirse a Doña Isolina, muller de "alma humilde y cristalina":

> ¡Deja tu puesto a la paloma blanca que viene por el camino para posarse entre nos! ¡En el pico, pintado de rosa, trae un ramo de oliva! [...] ¡La paloma blanca se puso a deshojar su ramo de oliva en los aires, entre el claro sol y la tierra cativa! ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, pp. 111-112).

[61] A infusión das follas ten propiedades hipotensivas, hipoglucemiantes e vermífugas.

[62] Así, por exemplo, para afastar as tormentas quéimanse as súas follas; para protexerse do diaño, da santa compaña ou dunha alma en pena é suficiente encerrarse no interior dun círculo trazado cun pau bendito de oliveira; para preservar a casa do mal colócase no balcón ou detrás da porta principal un ramo desta planta.

## LOUREIRO

> El humo tiende olores de laurel y sardinas, con el buen recuerdo del vino agrio y la borona aceda. (*Divinas Palabras*, p.82).

O LOUREIRO, *Laurus nobilis*,[63] é unha árbore da familia das lauráceas, duns sete metros de altura con follas perennes e moi aromáticas. O froito, parecido a unha oliva, é unha drupa, negra e brillante cando está madura. A súa madeira, moi dura e recendente, utilízase en traballos de marquetería. Nativo da rexión mediterránea, o loureiro é frecuente nas catro provincias galegas, onde se cultiva en xardíns como planta ornamental, e nas hortas polo seu uso culinario e as súas propiedades medicinais.[64] Valle-Inclán sitúa loureiros na horta do conventos das Comendadoras en Viana del Prior e nos xardíns do Pazo de Brandeso e do Pazo onde Valle ambienta os sucesos narrados en "Beatriz":

> Una tarde, cerca del anochecer. Dos monjas sacan agua del pozo, a su lado, unas pajaritas muy gentiles picotean las malvas que crecen en el brocal, y hay un vuelo de campanas que parece diluirse en la tarde azulada, y un ruiseñor que canta escondido entre los laureles de un seto, donde otras tardes, bajo el oro del sol, la maestra enseña a las novicias calados y bordados de primor monjil. El huerto tiene el aroma de una leyenda piadosa. Sentadas en un banco de piedra, al pie de los laureles, están la niña de la posada y la Madre Abadesa. [...] La niña cierra los ojos para no llorar, y besa la cruz. El ruiseñor canta escondido en los laureles, a lo lejos, por el sendero de mirtos, pasan dos monjas

[63] *Laurus* era o nome latino desta especie, posiblemente derivado do celta *laur*, verde. O nome específico débese ao seu porte nobre e maxestoso, en latín *nobilis*.

[64] En medicina emprégase as súas follas en infusión para aliviar os trastornos dixestivos e tamén, en forma de ungüento, parece ser eficaz contra o reuma.




con cántaras de agua, y el huerto tiene un aroma inocente, de malvas y rosaledas. […] En el silencio del huerto, la voz tiene una claridad dolorosa, y la monja parece una figura de niebla, toda velada en la sombra de los laureles.[…] Se abrazan en silencio. La madre Isabel oye el latido de sus corazones y el canto del ruiseñor en los laureles. El huerto, inmóvil en la sombra azul de la tarde, les ofrece el perfume inocente de sus rosas. *Los Cruzados de la Causa*, pp. 200-201).

El jardín se esfuma en la vaga luz del crepúsculo. Los cipreses y los laureles cimbrean con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas. (*El Marqués de Bradomín*, p.226).

Cercaba el Palacio un jardín señorial, lleno de noble recogimiento. Entre mirtos seculares, blanqueaban estatuas de dioses. ¡Pobres estatuas mutiladas! Los cedros y los laureles cimbreaban con augusta melancolía sobre las fuentes abandonadas. ("Beatriz". *Jardín Umbrío*, p. 89).

Os loureiros medran tamén espontáneos en zonas costeiras e vales fluviais.[65] En "Eulalia" forman sebes á beira dun camiño; en "El Embrujado", no entorno da casa de DON PEDRO:

Era húmeda y honda aquella vereda, perdida entre setos de laurel, con turbios charcos y pasaderas bailoteantes. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 56).

Por delante cruza un camino de aldea, y entre el camino y la casa hay un campo verde, cercado de laureles viejos, donde pace una vaca. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 101).

En *Flor de Santidad* aparecen varias citas dos loureiros que medran no adro da igrexa de San Clodio:

Después llegose a la fuente del atrio, cercada por viejos laureles, y llenando de agua el corcho que el peregrino santificara, bebió felíz y humilde, oyendo al ruiseñor que cantaba escondido. […] Bajo los húmedos laureles, la tarde era azul y triste como el alma de una santa princesa. Las palomas familiares venían a posarse en los cipreses venerables, y el estremecimiento del negro follaje al recibirlas uníase al murmullo de la fuente milagrosa cercada de laureles, donde una mendiga sabia y curandera ponía a serenar el hinojo tierno con la malva de olor.[…] Sólo un cordero no se acercó a la fuente. Arrodillado al pie de los laureles, quejábase con moribundo balido, y la pastora, con los ojos fijos en el sendero por donde se alejó el peregrino, lloraba cándidamente. (*Flor de Santidad*, pp.109-110).

Tamén en *Flor de Santidad*, Valle sitúa loureiros na beira do camiño que conduce ao muíño de Cela:

Los pardales revolotean a lo largo y se posan en bandadas sobe los valladares de laurel, derramando con el pico el agua de la lluvia que aún queda en las hojas. (*Flor de Santidad*, p. 96).

[65] O único bosque case puro de loureiros da Península Ibérica, co sotobosque cuberto de hedras, encóntrase na illa de Cortegada (Ría de Arousa).

Segundo as crenzas populares, o loureiro presenta virtudes protectoras similares ás da oliveira;[66] con ambas especies fórmase o ramo do Domingo de Ramos. Antigamente colocábase unha coroa de loureiro, como símbolo de triunfo, na fronte dos heroes.[67] En *Los Cruzados de la Causa,* Minguiños, un vello compañeiro de estudios do Marqués de Bradomín, recorda emocionado os xogos guerreiros que compartiron na infancia:

> Y sin envidia, y sin rencor… Comprendía que el lauro debía ser para esa frente… ¡Señor Marqués de Bradomín, Xavierito de mi vida! (*Los Cruzados de la Causa*, p. 98).

Na seguinte frase de *Romance de Lobos*, Fuso Negro compara o corazón de Don Juan Manuel, desolado pola cobiza e a maldade dos seus fillos, cun loureiro:

> Aun cuando lo arrancaren del pecho con los dientes, vuelve a nacer. Retoña como un verde laurel… ¡No hay que tener miedo! (*Romance de Lobos,* p. 133).

## NOGUEIRA

Ádega e a pousadeira, seguindo as recomendacións do saudador de Cela, acoden co rabaño á fonte de San Gundián para romper o encantamento das ovellas.

> Desde lejos se distinguía la espadaña de la iglesia dominando las copas oscuras de los viejos nogales. […] A espaldas de la iglesia estaba la fuente sombreada por un nogal[68] que acaso contaba la edad de las campanas, y bajo la luz blanca de la luna, la copa oscura del árbol extendíase patriarcal y clemente sobre las aguas verdeantes que parecían murmurar un cuento de brujas. (*Flor de Santidad*, p. 103).




A NOGUEIRA, de nome científico *Juglans regia*,[69] é unha árbore caducifolia da familia das xuglandáceas que pode superar os 25 metros de altura e os 100 anos de lonxevidade. Como é o caso das nogueiras que se alzan no horto da Reitoral de Céltigos:

> […] me distraía mirando al huerto, donde cantaba un mirlo que recorría a saltos las ramas de

[66] Nas cortes cólgase un ramo de loureiro para preservar o gando das desgrazas; colócase na porta de tendas e tabernas para favorecer o comercio; quéimase para evitar os males que pode ocasionar a tormenta; ponse sobre o tellado ó rematar a construción dunha casa, etc. O loureiro tamén era utilizado nos velorios para facer aspersión de auga bendita sobre o cadáver.

[67] As coroas de recordatorio das persoas ilustres son frecuentemente de pólas de loureiro. Tamén se facían, para os estudantes que remataban os estudos de humanidades, coroas con ramos frutificados de loureiro, o que deu lugar aos *Bacca Laureatus,* de loureiro con bagas, ou bachareis.

[68] Aquí Valle-Inclán ten un lapso e sitúa a fonte milagrosa aos pes dunha nogueira, cando antes fixera dicir ao saudador de Cela que estaba á sombra dun carballo: "Para ello es menester llevar el ganado a que beba en fuente que tenga un roble y esté en una encrucijada." (*Flor de Santidad*, p. 99).

[69] *Jovis glans*, "landra de Xúpiter" era o nome romano das noces; desta denominación procede o nome xenérico da nogueira. O nome específico significa *propio de reis*. As dúas denominacións refírense ao saboroso do seu froito.

un nogal centenario. [...] El arco iris cubría el huerto, y los nogales oscuros y los mirtos verdes y húmedos parecían temblar en un rayo de anaranjada luz. ("Nochebuena". *Jardín Umbrío*, p.197).

Florece entre abril e maio; as flores masculinas están dispostas en amentos colgantes e, as femininas, en grupos de ata cinco unidades. O froito, unha drupa chamada vulgarmente *concho*, é verde ao principio[70] pero cando madura —entre setembro e outubro— ennegrece e ábrese por fendas que deixan libre unha única semente ou noz.[71] Cunha noz é comparada MICAELA LA ROJA, unha vella criada, no seguinte retrato:

Es muy vieja, toda arrugada, con ese color oscuro y clásico que tienen las nueces de los nogales centenarios. (*Romance de Lobos*, p. 119).

Orixinaria da zona que se estende dende Grecia ao Himalaia, é unha especie de alto valor histórico, económico, ecolóxico e ornamental que se cultiva dende moi antigo polo seu froito comestible e a súa madeira, dura, escura e de gran calidade, moi apreciada en ebanistería. Presento a continuación citas que ilustran o uso da madeira de nogueira en trabalos de ebanistería e carpintería:

La vieja había dejado la rueca para descolgar las madejas de lino puestas a secar en la rama de un cerezo. ¡Aquellas madejas de antaño, olorosas, morenas, campesinas, que las abuelas devanaban en los viejos sarillos de nogal! ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 62).

Después, cogidos de la mano, subieron en silencio la escalera, y entraron a una sala entarimada de nogal, con tres puertas sobre la solana y ruinosa balconada sobre el río. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 62).

Las salas entarimadas de nogal, frías y silenciosas, que conservan todo el año el aroma de las manzanas agrias y otoñales puestas a madurar sobre el alféizar de las ventanas. (*Sonata de otoño*, p. 62).

A la señora, como a todas las mayorazgas campesinas, le gustaban las telas de lino y las guardaba en los arcones de nogal, con las manzanas tabardillas y los membrillos olorosos. (*Flor de Santidad*, p. 145).

En el fondo de la estancia se esboza la cama antigua, de nogal tallado y lustroso. [...] Una cama antigua, de nogal tallado y lustroso, se destaca en el fondo, entre cortinajes de damasco carmesí, que parece tener algo de litúrgico, tanto recuerda los viejos pendones parroquiales. (*Águila de Blasón*, pp. 70-132).

En el fondo, bajo los cortinajes de damasco carmesí, que tienen algo de litúrgico, abandonada y fría aparece la cama antigua, de nogal tallado y lustroso. (*Romance de Lobos*, p. 111).

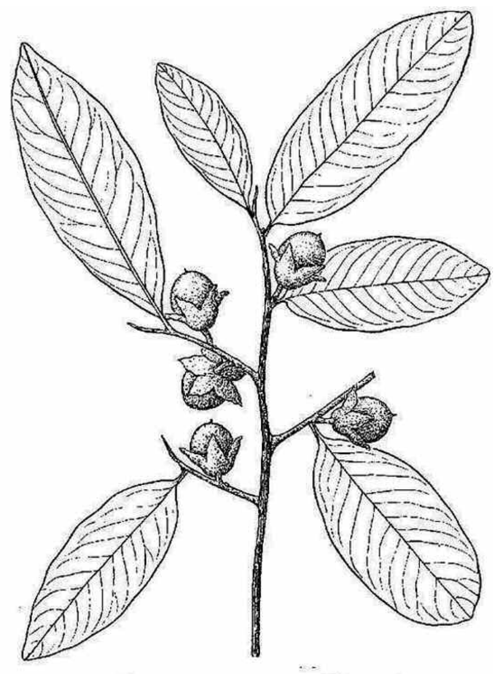
## ÉBANO

En "Beatriz" aparece citada a madeira de ébano no parágrafo que relata a posesión demoníaca da protagonista:

La niña, con los ojos extraviados y el cabello destrenzándose sobre los hombros, se retorcía. Su rubia y magdalénica cabeza golpeaba contra el entarimado, y de la frente yerta y angustiada manaba un hilo de sangre. Retorcíase bajo la mirada muerta e intensa del Cristo: Un Cristo de ébano y marfil, con cabellera humana, los divinos pies iluminados por agonizante lamparilla de plata. Beatriz evocaba el recuerdo de aquellas blancas y legendarias

70 A casca e os conchos verdes empregáronse como astrinxentes e tamén para extraer nogalina, un verniz empregado para tinguir pel, lá e madeira.

71 Na súa composición destacan os aceites (ácidos graxos saturados e insaturados) , proteínas, vitaminas ($B_1$, $B_2$, $B_3$ e principalmente $B_6$) e minerais (potasio, fósforo, magnesio e calcio). Entre os ácidos graxos insaturados da noz destacan o linoleico e o linolénico, que reducen o nivel de colesterol e triglicéridos en sangue.


Diospyros mesmiliformis

princesas, santas de trece años ya tentadas por Satanás. ("Beatriz". *Jardín Umbrío*, p. 98).

A denominación de ÉBANO aplícase dende a antigüidade á madeira negra producida por varias especies arbóreas pertencentes ao xénero *Diospyros* da familia das ebenáceas, que viven nas rexións tropicais do Vello Mundo.[72] O ébano orixinal é probablemente o que produce *Diospyros ebenum,* ÉBANO DE CEILÁN*,* que presenta unha das madeiras máis duras e pesadas do mundo.[73] Esta árbore de gran talla, orixinaria de India e Sri Lanka, é unha especie protexida e só se permite a exportación de pequenas cantidades para a fabricación de instrumentos musicais de moita calidade. O ébano, que na actualidade provén maioritariamente de especies africanas, utilízase en ebanistería — voz que procede do nome desta madeira—, escultura, fabricación de instrumentos musicais, marquetería e pezas para xogos de xadrez, damas, etc.

## CANELEIRO

Clama chorosa e solemne MARI-GAILA ante o cadáver de JUANA LA REINA:

> ¡Cuñada, flor de los caminos, ya estás a la vera de Dios Nuestro Señor! ¡Cuñada, que tantos trabajos asaste, ya tienes regalo a su mesa! ¡Ya estás en el baile de los ángeles! ¡De hoy más tu pan es pan con huevos y canela! ¡Ay cuñada, quién como tú pudiese estar a oír los cuentos divertidos de San Pedro! (*Divinas Palabras*, p. 69).

O CANELEIRO DE CEILÁN, *Cinnamomum zeylanicum*,[74] é unha pequena árbore perennifolia de ata dez metros de altura que pertence á familia das lauráceas. As follas son simples, coriáceas e aromáticas; as flores son hermafroditas e preséntanse agrupadas en panículas. A súa codia interna desecada[75] aprovéitase como especia.[76]

[72] Só os *Diospyros* de madeira negra poden considerarse como ébanos. Os caquis (*Diospyros kaki*), por exemplo, aínda que moi próximos taxonómicamente, non o son.

[73] Non flota na auga, pois ten unha densidade de 1,5 g/cm$^3$ -máis de tres veces a densidade do piñeiro e dúas veces á da teca—.

[74] O nome xenérico débese a *kinamón* —o nome desta especia en grego-; e o nome específico deriva de Ceilán (actualmente, Sri Lanka) o seu lugar de orixe.

[75] A codia córtase en tiras longas e déixase fermentar. Pasadas 24 horas, sepárase a capa exterior e déixase secar a capa interna. As codias secas enrólanse formando barras de aproximadamente un metro de largo.

[76] Ademais da canela, as especias que desempeñaron un papel económico moi importante no pasado foron a *pementa,* a *noz moscada,* o *cravo,* o *xenxibre,* o *cardamomo,* o *azafrán* e, dende a conquista de México, a *vainilla.* As especias foron moi valoradas na antigüidade por diversos motivos, entre os que destacan o seu emprego como conservante da carne do gando -ao que había que sacrificar cando chegaba o inverno por falta de forraxe para alimentalo-; o seu uso como ingrediente de moitos medicamentos da farmacopea occidental -atribuíanse ás especias propiedades curativas, afrodisíacas e máxicas-; e, finalmente, a súa

Detrás, pueblan el sórdido anaquel velas de sebo y serones de higos, botillería, especies y tachuelas. Ludovina dormita tras el mostrador, con el gato en la falda. (*Cara de Plata*, p. 99).

Os árabes empregaban a canela para aromatizar e conservar a carne, pois contén un aceite esencial rico en *fenol* que inhibe o crecemento das bacterias responsables da putrefacción da carne. Na cociña emprégase para aromatizar postres, como arroz con leite, leite frita, batidos de xeado, bebidas de chocolate, café, etc. O mesmo que outras especies, era moi apreciada polas súas virtudes medicinais e formaba parte de numerosos medicamentos.[77] Un remedio de moito prestixio na medicina popular era o viño quente con canela. Nunha escena de *Cara de Plata* o sancristán, que finxe estar enfermo, pídelle a súa muller:

Témplame una gota de vino con canela, piadosa mujer desconsolada. (*Cara de Plata*, p. 130).

Nos seguintes exemplos Valle refírese á canela co significado de cousa saborosa e apetecible:

FUSO NEGRO.— ¡Touporroutou! ¡Ay, canela! ¡Dame para un vaso!
SABELITA.— No tengo. (*Cara de Plata*, p. 97).

MARI-GAILA *enjúgase los labios con un pico del pañuelo que lleva a la cabeza, recibe la taza desbordante y roja de manos del ladino viejo y bebe, gorjeando el vino en la garganta.*

MARI-GAILA.— ¡Es canela! (*Divinas Palabras*, p. 88).

SIMONIÑA.— Póngase en pie, y no me pellizque las piernas.
PEDRO GAILO.— ¡Eres canela! (*Divinas Palabras*, p. 102).

## CAFEEIRA

En "Ligazón" aparece a seguinte conversa entre LA RAPOSA e a LA VENTERA:

LA VENTERA.— ¡Empanada de chicharrones y blanco de Rueda!
LA RAPOSA.— ¡Cafelito y anisete!
LA VENTERA.— Un cocimiento de salvia es mejor para el flato.
LA RAPOSA.— ¡El cafelito no me lo niegue, comadre! ("Ligazón". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 67).

O café é unha bebida estimulante que se elabora coas sementes, molidas e tostadas, de varias especies de plantas —denominadas co termo xenérico de CAFEEIRA— pertencentes ao xénero *Coffea*, da familia das rubiáceas. Este xénero agrupa máis de 80 especies de árbores ou arbustos orixinarios de África ou de Asia. Dúas destas especies, *Coffea arabica* e *Coffea canephora,* son cultivadas para obter os grans de café. A CAFEEIRA DE ARABIA ou común, *C. arabica*, é unha árbore de menos de nove metros de altura, que medra á sombra doutras máis grandes. As ramas presentan follas elípticas e persistentes con flores brancas nas súas axilas. Os froitos, que conteñen dous grans enfrontados, son bagas de polpa doce e de cor encarnado vivo, que pasa a violeta cando maduran. A cafeeira é probablemente orixinario da provincia de Kala, en Etiopía[78] —antigamente Abisi-

utilización para condimentar os alimentos —para facer máis saborosa unha comida pouco variada e, moitas veces, en mal estado—.

77 Empregouse como sudorípara, dixestiva, relaxante -nalgunhas zonas rurais usábase para durmir aos nenos cando as nais tiñan que saír a traballar ao campo— e para regularizar as menstruacións; tamén foi moi utilizada para elaborar pastas dentais pois a canela, ademais de desinfectante, é excelente para sedar e cicatrizar as lesións das papilas gustativas da lingua, principalmente as abrasións ocasionadas por comidas e bebidas quentes. A canela tamén se consideraba afrodisíaca.

78 Varias lendas contan que un pastor de Abisinia observou o efecto tonificante duns pequenos froitos encarnados nas cabras que os consumían.

nia—. O cultivo estendeuse en primeiro lugar á veciña Arabia, onde se popularizou aproveitando a prohibición do alcohol polo Islam. Parece ser que se empezou a consumir como bebida no século XII.[79] No século XV, os musulmáns introduciron o café en Persia, Exipto e outros lugares do norte de África, e Turquía, donde se abriu, no ano 1475 en Constantinopla, a primeira cafetería: o *Kiva Han*. O café chegou a Europa arredor do ano 1600, grazas aos mercadores venecianos.[80] A primeira cafetería do Reino Unido abriu en Londres no ano1652.[81] O *Café Procope*, inaugurado




[79] En 1583, Léonard Rauwolf, un médico alemán que viaxou dez anos por Oriente Medio, foi o primeiro occidental que describiu este brevaxe: "Unha bebida tan negra como a tinta, útil contra numerosos males, en particular os de estómago. Os consumidores tómano pola mañá, nun recipiente de porcelana que pasa duns a outros e do que cada un se serve un vaso cheo. Está formada por auga e o froito dun arbusto chamado bunnu.".

[80] Algúns sacerdotes católicos aconsellaron ao Papa Clemente VIII que prohibira o seu consumo, pois era bebida de infieis e unha invención de Satanás para substituír ao viño —bebida santificada por Xesús—. Pero despois de probalo, o Papa bendiciu a nova bebida, declarando que sería unha mágoa deixar este pracer só aos infieis.

en París no ano 1686, iniciou o método de preparación desta bebida facendo pasar auga quente a través dun filtro con café moído. A mediados do século XVIII tódalas cidades europeas tiñan cafeterías. Escribe Valle na primeira acotación de "La Cabeza del Bautista":

> La Bandera Roja y Gualda, café y billares del Indiano. DON IGI EL GACHUPÍN, le decían en las tierras remotas por donde anduvo. DON IGI hace cuentas tras el mostrador, tiene un rictus de fantoche triste y hepático. ("La Cabeza del Bautista". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 154*)*.

Máis tarde fala DON IGI, con EL JÁNDALO:

> Trabajando sin ver fruto. Arruinándome por dotar a este pueblo de café y billares. Un progreso que no saben estimar. ("La Cabeza del Bautista". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 156).

### CANA DE INDIAS

A Condesa de Cela, Amada de Camarasa, recorda cando coñeceu en Lisboa a Don Miguel de Montenegro:

> Era ella una niña, y habíale quedado muy presente la sombría figura de aquel emigrado español de erguido talle y ademán altivo, que todas las mañanas se paseaba con el poeta Espronceda en el atrio de la catedral, y no daba un paso sin golpear fieramente el suelo con la contera de su caña de Indias. ("Rosarito". *Jardín Umbrío*, p. 158).

[81] Segundo algúns autores, as cafeterías foron o berce das ideas liberais, pois convertéronse en lugares de reunión -de filósofos e letrados—, nos que circulaban ideas subversivas. Por esta razón, pero citando crimes contra o rei e contra a coroa, o fiscal do rei Carlos II pediu en 1676 o cerre das cafeterías. A forte reación popular en contra, logrou que este edito de peche fora revocado.


Calamus rotang

Existen varias especies coa denominación de CANA DE INDIAS, pero só se fabrican bastóns co talo de *Calamus rotang*, unha árbore rubideira ou liana que habita nos bosques ecuatoriais de África e do sueste asiático. Presenta un tronco de poucos centímetros de diámetro, pero moi longo —ata 250 metros—, cuberto de prolongacións espiñosas coas que a planta se adhire as árbores próximas. Os finos troncos, que teñen un grosor moi uniforme e son extremadamente flexibles e resistentes, son utilizados polos indíxenas para fabricar utensilios de pesca, pontes colgantes, esteras, etc. En Europa utilízanse para fabricar mobles, bastóns, mangos de paraugas, etc. A seguinte acotación informa do atropelo de EL SEÑOR GINERO polo cabalo de CARA DE PLATA:

Volviendo grupas hinca las espuelas al caballo y sale al galope, atropellando a un viejo con antiparras y sombrero de copa, que camina apoyado en una caña de Indias. (*Águila de Blasón*, p. 111).

## CAMPECHE

El párroco insistía en que habían de probar el vino de su cosecha, y acabó por incomodarse. Mejor no se hacía en diez leguas a la redonda. Era puro como lo daba Dios, sin porquerías de aguardientes, ni de azúcares, ni de campeche… («El Rey de la Máscara». *Jardín Umbrío*, p. 114).

O CAMPECHE,[82] *Haematoxylum campechianum*, é unha pequena árbore tropical americano pertencente a familia das leguminosas. Presenta ramas espiñosas, follas caducas e flores amarelas lixeiramente perfumadas. O campeche caracterízase pola súa madeira moi dura e pesada. A albura é de cor clara e o duramen laranxa, volvéndose vermello escuro coa exposición ao aire. Por decocción da madeira pulverizada do duramen extráese unha substancia colorante coñecida como campeche ou hematina. A cor do colorante pode ser vermella, azul, violeta, gris ou negra dependendo do mordente utilizado. No século XVIII, o 95% da seda, algodón, lá e coiro tinguidos de negro, estaban tratados con estrato de campeche, unha pasta negra semellante á pez. Tamén se emprega para elaborar hematoxilina, un colorante biolóxico moi utilizado. O seu consumo decaeu despois da Segunda Guerra Mundial ao ser substituído por colorantes sintéticos.

[82] Despois da conquista de México, os españois exportaban a Europa cantidades moi importantes deste colorante, que debe o seu nome ao porto mexicano de Campeche onde se embarcaba a súa madeira no século XVII.



*Haematoxylon campechianum*

## ARBUSTOS

O sancristán BLAS DE MIGUEZ, que se finxe moribundo, exclama, referíndose aos seus fillos:

> ¡Niños huérfanos! ¡Arbustos delicados! (*Cara de Plata*, pax.130).

En botánica a palabra arbusto designa a plantas leñosas que se ramifican dende a base. Xeralmente non sobrepasan os cinco metros de altura.

> El vientecillo gentil que los traía estremecía los arbustos, sin despertar los pájaros que dormían en ellos. ("Rosarito". *Jardín Umbrío*, p. 165).

Nas obras analizadas atopei referencias a xestas, toxos, silveiras, carrascas, xaras e buxos, arbustos con moita presenza na nosa comunidade, especialmente os catro primeiros.

### XESTA

Amaro, un santo eremita, camiña en compañía de Xesús:

> Y viendo a un zagal que llegaba por medio de una gándara donde crecían amarillas retamas, sentose a esperarle. El Señor Jesucristo se detuvo también:
>
> -Amaro, un poco de ánimo y llegamos a la aldea. ("Un Ejemplo". *Jardín Umbrio*, p. 192).

Co nome común de XESTAS denomínanse varios arbustos semellantes de distintas especies de leguminosas dos xéneros *Cytisus* e *Genista*. Os froitos son legumes planos e pilosos e as flores presentan a corola típica da familia das papilonáceas.[83] Entre as especies do xénero *Cytisus* con flores amarelas[84] podemos destacar *C. scoparius*[85] e *C. striatus*, coñecidas normalmente como *xestas amarelas*, polas vistosas flores amarelas (chorimas) que amosan entre febreiro e xuño; outras veces noméanse *xestas negras*, debido a cor escura do seu legume. A especie máis representativa do xénero *Genista* é *G. florida*, un arbusto moi abundante no interior de Galicia, onde podemos observar entre abril e xuño as súas flores amarelas. Os seus froitos están recubertos por unha pilosidade de cor clara, polo que vulgarmente se denomina *pudia* ou *xesta branca*. As xestas empréganse para facer vasoiras. Existe a crenza de que purifican as casas e escorrentan ás bruxas, polo que coas súas ramas bárrese a entrada das casas e as habitacións que se desexa purificar e protexer.[86] Atopei dúas mencións á xesta amarela , unha aparece na cita que encabeza este apartado e a outra, na seguinte acotación de *Divinas Palabras*:

> En lo alto de unas peñas cubiertas de retama amarilla, destaca sobre el sol un pastor negro,

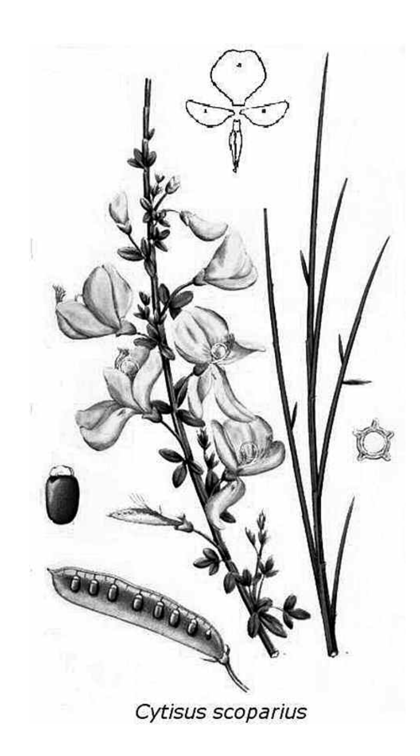
---

83 A corola das papilonáceas é irregular (cigomorfa) e está formada por 5 pétalos: o superior denomínase *estandarte*, os laterais chámanse *ás*, e os 2 pétalos inferiores están unidos formando a *quilla*.

84 As especies deste xénero con flores brancas denomínanse vulgarmente PIORNOS ou CODESOS, como é o caso de *Cytisus multiflorus* piorno ou codeso branco, que florece entre abril e xuño en breixos e piñeirais do interior e sur de Galicia.

85 Esta xesta, presente en todo o territorio galego, é unha planta moi tóxica e o seu uso terapéutico debe ser sempre baixo control médico. Emprégase en casos de insuficiencia cardíaca e, tamén, como un estimulante da musculatura lisa do intestino delgado e do útero, polo que se administra para facilitar o parto. As flores, por ser diuréticas, son recomendables en caso de edemas e hidropisía. Esta comprobado que o *sulfato de esparteína*, un dos moitos alcaloides presentes nas súas sementes, ten unha forte acción antivelenosa -os pastores de certas rexións saben que as ovellas presentan certa inmunidade á mordedura das víboras despois de ramonear estas xestas—.

86 Xa eran arbustos sagrados para os druídas celtas. Existiu o curioso costume de queimar flores de xesta para calmar o vento.




volteando la honda, y a su lado el galgo también negro. (*Divinas Palabras*, p. 136).

## Toxo

Presento textos de *Flor de Santidad* nos que se cita este arbusto tan representativo das nosas paisaxes.

> Movida por la presencia del peregrino, se levantó del suelo, y echando el rebaño por delante tomó a su vez camino de la venta, un sendero entre tojos trillado por los zuecos de los pastores. […] El peregrino caminaba despacio y con fatiga por aquel sendero entre tojos. […] Alabado sea Dios!… ¡Cómo viene de los tojos y las zarzas!… (*Flor de Santidad*, pp. 79, 101 e 105).

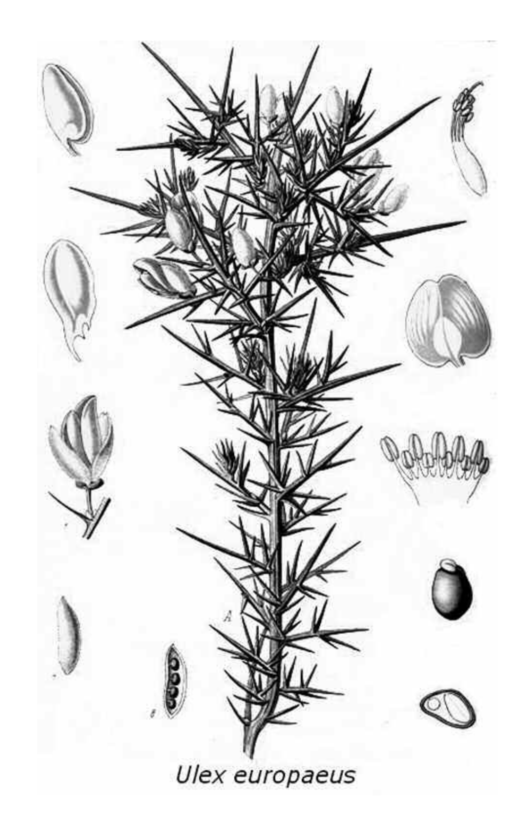
Coñécense co nome vulgar de TOXOS varias especies do xénero *Ulex*,[87] pertencentes, o mesmo cás xestas, á familia das papilonáceas. Forman matogueiras de ata tres metros de altura, caracterizadas pola presenza de vistosas flores amarela e follas transformadas en espiñas —unha adaptación das plantas para defenderse dos herbívoros—. Alúdese ao carácter punzante dos toxos nos textos que seguen:

> Trae el vellón peinado por los tojos y las zarzas del monte. ("Tragedia de Ensueño". *Jardín Umbrío*, p. 86).
>
> CARA DE PLATA.— Ayúdame a ver que tiene este maldito cadelo, pues viene cojo.
>
> SABELITA.— Si entró por las tojeras, será alguna espina. (*Cara de Plata*, p. 57).

Por medrar en solos de baixa fertilidade e descompoñerse mellor que fentos, xestas e carrascas, foron moi empregados para estrar as cortes do gando e utilizar despois como abono o estrume formado ao mesturarse os toxos cos excrementos dos animais. Este uso como fertilizante otorgoulles unha gran importancia na economía labrega e foi a razón de que se repoboaran con toxos os montes incultos durante o século XIX. Estes arbustos tamén se usaron como combustible, utilidade que ilustran os seguintes textos:

> Es la casa de Don Pedro Bolaño. Es la hora en que las gallinas se recogen con el gallo mocero. Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años, que dice con sus hornos y su vasto lar holgura y labranzas. ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 138).

[87] Este xénero está representado en Galicia por 4 especies. O TOXO ARNAL, *Ulex europaeus*, o de maior tamaño —ata tres metros de altura—, é un endemismo galego que florece en todos os montes do noso país entre febreiro e xuño. O TOXO FEMIA, *Ulex gallii*, de ata metro e medio de altura, atópase unicamente nas provincias do norte e florece en verán. Os máis pequenos son o TOXO GATEÑO, *Ulex minor*, que amosa as súas flores durante todo o ano, e *Ulex micranthus*, un endemismo do sur de Galicia e norte de Portugal, que florece entre marzo e agosto.


Ulex europaeus

O cura de San Rosendo de Gondar emprega un feixe de toxo para incinerar o cadáver do abade de Bradomín:

> Quitóse el levitón, y empuñando una horquilla bajó a la bodega. Al poco volvió con un inmenso haz de tojo y otro de paja. ("El Rey de la Máscara". *Jardín Umbrío*, p. 117).

Os toxos son vexetais pirófitos, pois arden con facilidade e agroman con rapidez despois dos incendios. Os brotes tenros serven para alimentar ao gando. Durante a súa primeira conversa co peregrino, Ádega

> Se interrumpió de intento para acuciar las vacas, que paradas de través en el sendero alargaban el yugo sobre los tojos, buscando los brotes nuevos. (*Flor de Santidad*, p. 80).

As toxeiras tamén proporcionan refuxio a moitos animais. Nunha pasaxe de *Flor de Santidad*, ambientada na cociña do Pazo de Brandeso durante a véspera dunha cacería de lobos, lemos o seguinte:

> [...] el criado de las vacas, al otro lado del hogar, endurece en las lenguas de la llama una vara de roble, para calzar en ella el hocino. Armado de esta suerte irá en la cacería, y entraráse con los perros por los tojares donde los lobos tienen su cubil. (*Flor de Santidad*, pp. 141 e 142).

Este arbusto aparece citado en sentido figurado cando Electus, o cego de Gondar, responde ás ameazas de Malvín:

> ¡Tojos bravos! ¡Piedras sin alma! ¡Dejad al ciego que recoja su pan por el camino! ¡En esta noche oscura no puede ver ni la mano que le daña, ni la que le concede el bien de caridad! ("El Embrujado". *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, p. 106).

## SILVEIRA

Valle menciona as silveiras neste texto alusivo á primavera:

> [...] aquella que cantaba en las ramas y dormía en los nidos; que se bañaba en las fuentes con risas de alborada, y dejaba en los zarzales su carne de flores: mariposa blanca, alondra cantora, juvenilia de luz, alma de aromas... ("Lluvia". *Varia-Prosa,* p. 1444).

Áplicase a denominación de SILVAS ou SILVEIRAS a un conxunto de plantas agrupadas no xénero *Rubus*,[88] da familia das rosáceas. Son arbustos perennes que se caracterizan

88 Non sinalo ningunha especie concreta porque os cambios evolutivos tan rápidos que está experimentando este xénero complica moito a clasificación. A evolución acelerada das silveiras presenta unha importancia científica tan grande que se creou unha rama da botánica especializada no estudio destas plantas, a *batoloxía* (do grego *bátos*, silva).

polas espiñas dos seus talos. Ás espiñas refírese indirectamente o seguinte texto:

> Trae el vellón peinado por los tojos y las zarzas del monte. ("Tragedia de Ensueño". *Jardín Umbrío*, p. 86).

Unha escena que evoca a natureza lacerante das silveiras aparece en *Sonata de Otoño*: Don Juan Manuel cae do cabalo e o seu corpo, enganchado por un pé no estribo, é arrastrado polo asustado animal:

> Los zarzales que orillaban el camino producían un sonido sordo cuando el cuerpo de Don Juan Manuel pasaba batiendo contra ellos. (*Sonata de Otoño*, p. 85).

Os seus froitos comestibles, as amoras,[89] están formados por moitos carpelos carnosos dispostos en forma de glomérulo.[90] Cando Ádega vagabundea polos camiños en busca de amo, encóntrase cunha vella que sentencia:

> Los amos no se atopan andando por los caminos. Así atópanse solamente moras en los zarzales.[91] (*Flor de Santidad*, p. 126).

Os seguintes textos presentan ás silveiras como posibles refuxios:

> Tuvo que cruzar alegres veredas y umbrías trochas, donde a cada momento se asustaba del ruído que hacían los lagartos al esconderse entre los zarzales y de los perros que asomaban sobre las bardas, y de los rapaces pedigüeños que pasaban desgreñados, lastimeros, con los labios negros de moras… ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 54).
>
> Las luciérnagas brillaban inmóviles entre los zarzales de camino. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 80).
>
> Jacobo Ponte entró, silbando a los perros que se quedaban en el camino y horadaban los zarzales, de donde salían algunos pájaros asustados. ("Eulalia". *Corte de Amor*, p. 66).
>
> Cuando retornaba al molino, el segundón columbró dos bultos que saltaban la cerca, seguidos de un perro. Los bultos agazapáronse entre las zarzas, y el perro quedó avizorando el camino. […] El perro huyó con las orejas altas, después de lanzar algunos ladridos, y el segundón cateó entre los zarzales que orillaban la vereda. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 189).
>
> De pronto, moviéronse las zarzas de un seto separadas con fuerza, y una sombra saltó en mitad del camino. ("A Media Noche". *Jardín Umbrío*, p. 143).




89 As amoras soen consumirse frescas ou en marmeladas. Por ser ricas en ácido ascórbico (vitamina C), teñen propiedades antiescorbúticas.

90 As agrupacións de froitos procedentes de distintas flores, denomínanche *infrutescencias*. As moras e os figos son infrutescencias.

91 Ádega volve a escoitar a mesma sentencia no Pazo de Brandeso (*El Marqués de Bradomín*, p. 211), pero pronunciada, nesta ocasión, por LA QUEMADA, unha mendiga.

En "Tragedia de Ensueño", as silveiras serven de tendal para madeixas de liño:

A mí me dio una madeja de lino, y al recogerla del zarzal donde la había puesto a secar, un pájaro negro se la llevó en el pico… ("Tragedia de Ensueño". *Jardín Umbrío*, p. 81).

## Xara

Cuece la borona en algún horno, y el humo de las jaras monteses perfuma el casal que se despierta. (*Divinas Palabras*, p. 77).

Reciben o nome de XARA ou CARPAZA diversas plantas arbustivas do xénero *Cistus* que forman matogueiras espesas no sotobosque mediterráneo. Presentan follas persistentes, flores hermafroditas con cinco grandes pétalos caedizos e froitos formados por 5 ou 10 valvas cheas de sementes. As xaras desenvólvense sempre en solos ácidos (granitos, lousas, xistos e gneis). Algunhas son pioneiras na recuperación dos solos despois dun incendio forestal; de feito a súa expansión vese favorecida polos incendios, pois son especies pirófitas con sementes que xerminan mellor despois de ser afectadas polo lume. En Galicia atópanse tres especies deste xénero: *Cistus psilosepalus*, *Cistus salvifolius* e *Cistus ladanifer*. As dúas primeiras, denominadas vulgarmente CARPAZA, son pequenos arbustos de menos dun metro de altura frecuentes en piñeirais e lugares secos que, entre abril e xuño, amosan flores duns dous centímetros de diámetro, con cinco sépalos e cinco pétalos brancos; *C. ladanifer*, un arbusto viscoso e recendente que pode acadar os dous metros de altura, recibe o nome de ESTEVA[92] nas zonas con clima mediterráneo do sur da nosa comunidade, onde presenta, entre maio e xuño, grandes flores —de ata dez centímetros de diámetro— provistas de tres sépalos e cinco pétalos brancos cunha mancha negra na base. A súa madeira é durísima polo que se emprega na fabricación de pequenas ferramentas e pezas moi resistentes ao rozamento. A leña das xaras é un combustible excelente; tódalas mencións deste vexetal que aparecen na obra de Valle fan referencia ao seu emprego con esta finalidade:



*Cistus ladanifer*

Apenas entramos, el mayordomo volvió a salir por las aforjas. Yo me acerqué al hogar donde ardía un fuego miserable. La pobre mujer avivó el rescoldo y trajo un brazado de jara verde y mojada, que empezó a dar humo, chisporroteando. (*Sonata de Otoño*, p. 35).

Destacábase sobre el rojizo resplandor de la jara que restallaba en el hogar, con un pañuelo atado a la frente y los brazos desnudos, llenos de sangre. (*Flor de Santidad*, p. 104).

Encorvado sobre el fuego, iba añadiendo brazados de jara seca, mientras el hijo, allá en el

[92] A *esteva* (en español *estepa*) produce unha sustancia pegañosa, o ládano, un aceite moi oloroso que se ten empregado en xaropes para a tose.

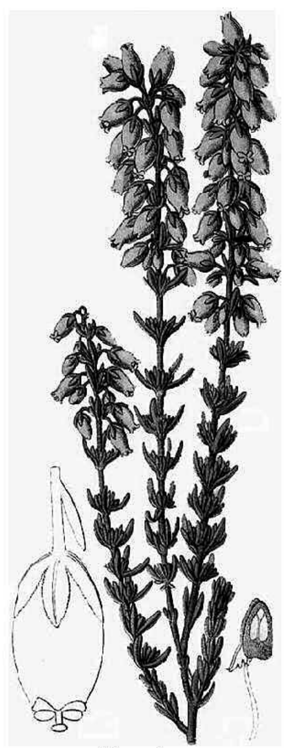
fondo arrebolado en la cocina, sujetaba las patas del cordero con la jereta de las vacas. [...] Restallaba la jara entre las lenguas de la llama, y la vieja limpiábase los ojos que hacía llorar el humo. (*Flor de Santidad*, p. 114).

## CARRASCA

Só localicei citas deste arbusto en "Mi bisabuelo". Neste conto Don Manuel Bermudez y Bolaño, bisavó do narrador, mata dun disparo ao odiado Malvido, un escribán que emprega documentos e testemuñas falsas para roubar as terras dos labregos.

-¡Acaba con nos! ¿No sabemos ya dónde ir a rozar las carrascas, ni donde llevar los ganados! Por puertas nos deja a todos los labradores el escribano Malvido. ("Mi Bisabuelo". *Jardín Umbrío*, p. 149).

O termo CARRASCA é unha das designacións vulgares[93] de varias especies da familia das ericáceas, a maioría pertencentes ao xénero *Erica*[94]. Comprende arbustos de pequenas follas simples e persistentes, flores regulares con pétalos soldados de cor rosada ou branca e froitos en cápsula ou baga. As carrascas teñen importancia ecolóxica como formadoras e protectoras do solo. Ademais poden empregarse como cama e como alimento para o gando. A súa madeira, dura e pesada, constitúe un bo combustible e da un carbón de excelente calidade. Presenta unha



*Erica cinerea*

cepa grosa baixo terra que se emprega para fabricar pipas de fumar. Ten tamén aplicacións na medicina popular. Os seguintes textos refírense aos feixes de carrascas que cargan mulleres e nenos, seguramente para usar como combustible ou de cama para o gando:

Se acercaron otras mujeres y unos niños que volvían del monte agobiados bajo grandes haces de carrascas. ("Mi Bisabuelo". *Jardín Umbrío*, p. 148).

Las mujeres que portaban los haces de carrascas, juntas con otras que volvían de los mercados, formaban corro en torno del ciego labrador, y a lo lejos una cuadrilla de cavadores escuchaba en la linde de la heredad descansando sobre las azadas. ("Mi Bisabuelo". *Jardín Umbrío*, p. 149

Al pronto todos callaron, pero de repente una mujer gritó dejando caer su haz de carrascas y mesándose: ("Mi Bisabuelo". *Jardín Umbrío*, p. 150).

[93] Outras denominacións son: *breixo, queiruga, queiroa, carroucha, carpaza, uz, urce* e *torga*.

[94] A carrasca máis abundante no noso territorio é *Erica cinerea*, un pequeno arbusto de ata 70 centímetros de altura que, de maio a setembro, amosa pequenos acios de flores con corola violácea. Tamén é moi abondosa *Erica arborea*, un arbusto grande —ata 4 metros de altura— con flores brancas que aparecen entre marzo e xuño. Un dos principais compoñentes do monte baixo galego é *Calluna vulgaris*, pequeno arbusto que presenta flores rosadas de setembro a outubro; utilizouse como diurética e para a obtención de tintura.

-Estas carrascas habían de ser para quemar vivo a ese ladrón de los pobres! ("Mi Bisabuelo". *Jardín Umbrío*, p. 151).

### BUXO

El criado de las vacas, al mismo tiempo que sumerge en el caldo la cuchara de boj, mueve gravemente la cabeza: (*Flor de Santidad*, p. 139).

O BUXO, *Buxus sempervirens,* é un arbusto perennifolio de crecemento lento e olor suave moi característico. Esta especie orixinaria de Europa presenta un talo moi ramificado con follas coriáceas de cor verde escuro e sabor moi amargo.[95] É unha planta monoica que florece a principios de primavera con inflorescencias, formadas por varias flores masculinas e unha feminina, que medran nas axilas das follas. O froito é unha cápsula con moitas sementes. Utilízase como ornamental en xardinería,[96] e a súa madeira, dura, compacta, pesada e de gran moi fino, empregouse moito para realizar esculturas, xilografías, fusos, palillos para facer puntilla, buxainas, culleres… As citas que localicei deste arbusto refírense sempre a culleres elaboradas coa súa madeira:



Buxus sempervirens

Los criados con las cabezas inclinadas, sorbiendo las berzas en las cucharas de boj, musitan alabanzas de aquel fuero generoso que viene desde el tiempo de los bisabuelos. (*Flor de Santidad*, p. 140).

Sentados en torno del hogar, los criados dan fin a los cuencos de fabada y sorben las últimas berzas pegadas a las cucharas de boj. (*Águila de Blasón*, p. 96).

### CANA

En unas angarillas traían un espantajo, vestido de rey o emperador, con corona de papel y cetro de caña. […] Allí en medio de la cocina estaba el rey, grotesco en su inmóvil gravedad, con su corona de papel, su cetro de caña, el blanco manto de estopa, la bufonesca faz de cartón… ("El Rey de la Máscara". *Jardín Umbrío*, p. 114).

A CANA COMÚN *Arundo donax*, é unha especie da familia das gramíneas propia de lugares húmidos. Presenta talos leñosos e ocos de ata 5 metros de altura con grandes follas lanceoladas. As flores, que florecen entre setembro e outubro, agrúpanse en grandes panículas oblongas. Especie orixinaria de Asia, atópase —plantada ou subespontánea— por

95 O buxo utilizouse no pasado como purgante, febrífugo e vermífugo; pero é unha planta moi tóxica e o seu consumo pode resultar fatal. As follas e os froitos conteñen varios alcaloides, especialmente ciclobuxina D, que acada concentracións do 3% nas follas -a ciclobuxina é letal en doses de 0,1 mg por quilogramo de masa.

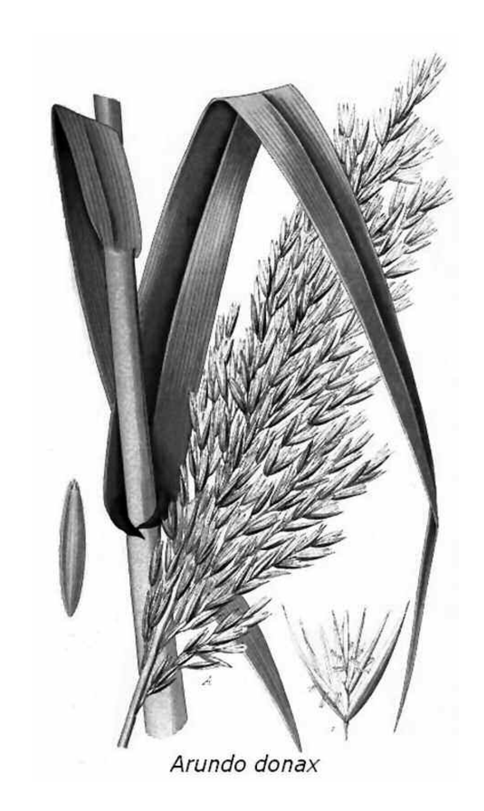
96 Xa era empregado en Grecia e Roma clásicas para formar sebes en xardíns.

todo o territorio galego. Os seguintes textos de *Divinas Palabras* mencionan plantacións de canas ou canaveiras:[97]

> No conozco bien estos parajes. ¿Por dónde cae un cañaveral? […] Los más atrevidos entran por los verdes canavales de la orilla del río, azuzando los perros. (*Divinas Palabras*, pp. 134 e 136).

Emprégase principalmente para atar as vides, pero tamén se utilizaron para elaborar paos de escobas, canas de pescar, foguetes, gaiolas, canizos, palletas para gaitas e outros instrumentos de vento (clarinete, saxofón, óboe e fagot), obtención de pasta de celulosa e biocombustibles;[98] en medicina utilizouse como diurético e para diminuír a produción de leite. Presento a continuación varios textos que ilustran a súa aplicación para construír gaiolas e canizos.[99]

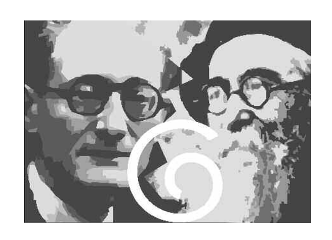
> Cuando entraba en el establo, las vacas se arrodillaban mansamente, el perro le lamía las manos, y el mirlo, que la pastora tenía prisionero en una jaula de cañas, cantaba con dulcísimo gorjeo y su voz parecía de cristal. (*Flor de Santidad*, p.101).
>
> En su jaula de cañas colgada sobre la puerta del mirador, silbaban una vieja riveirana los mirlos que cuidaba Florisel. (*Sonata de Otoño*, p. 73).
>
> Sentado en la escalinata, donde verdea el musgo, un zagal de pocos años amaestra con los sones de su flauta, una nidada de mirlos prisionera en rústica jaula de cañas. (*El Marqués de Bradomín*, p. 181).
>
> Sobre el dintel, prisioneros en su jaula de cañas, silban una vieja riveirana los mirlos que cuida Florisel. (*El Marqués de Bradomín*, p. 249).
>
> Sobre el dintel de la puerta canta un mirlo en su jaula de cañas. (*Águila de Blasón*, p. 99).
>
> Al fondo, separada por viejo cañizo y sobre caballetes de pino emborronados de azul, está la cama: jergón escueto de panocha, sábanas de estopa y manta de remiendos. (*Águila de Blasón*, p. 140).
>
> Un cañizo alto y derrengado ponía separación entre la camada del recental y la camada de la madre. (*Los Cruzados de la Causa*, p. 103).


Arundo donax

[97] Tamén denominados canavais e canedos.

[98] Produce máis biomasa por hectárea que a maioría das especies —coa excepción do bambú—, e pode cultivarse nunha ampla variedade de tipos de solos e condicións climáticas, polo que se considera unha materia prima excelente para a produción de biocombustibles.

[99] O canizo é unha estrutura formada por canas dispostas paralelamente e amarradas cun cordel de cánabo.



# ANTÓN RISCO, CRÍTICO DE VALLE-INCLÁN

*Francisco Xavier Charlín Pérez*

*O pasado dous mil oito cumpríronse dez anos da morte en Vigo do polifacético intelectual ourensán, Antón Martínez-Risco (Allariz, 1926). Fillo de Vicente Risco e afillado de Otero Pedrayo, as dúas columnas mestras da Xeración Nós, foi un prolífico crítico e teórico da literatura -autor de varios libros e numerosísimas colaboracións en revistas especializadas e prensa periódica— e un serodio pero anovador autor narrativo en galego.*

*Na faceta creativa, na que proporcionou novos temas e estruturas á literatura galega, destacan dous libros de relatos e unha serie de novelas publicadas nas dúas últimas décadas do século XX, con títulos como Memorias dun emigrante (1986, Premio da Crítica española) ou As metamorfoses de Proteo (1989, Premio da Crítica Galega).*

Estudou a literatura española do Modernismo e do 98 —Azorín, Baroja—, a literatura fantástica —*Literatura y fantasía* (Madrid, Taurus, 1982); *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones* (Madrid, Taurus, 1987) e *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega* (Vigo, Galaxia, 1991)— e a literatura galega, sobre todo a obra de Vicente Risco, Rosalía de Castro e Álvaro Cunqueiro. Tamén se interesou pola mitoloxía e a cultura popular galegas.

Como teórico da literatura centrouse na recepción literaria en obras como *Literatura y figuración* (Madrid, Gredos, 1982) e *A figuración literaria* (Vigo, Xerais, 1991).[1]

Sen embargo, "a súa inicial e principal atención á literatura española producida entre a fin do século XIX e o principio do XX concentrouse de maneira preeminente no estudio de Valle-Inclán",[2] cunha produción crítica, contida nunha serie de publicacións que podemos dividir en tres grupos atendendo ao formato e data de edición.

O primeiro, inclúe os dous libros editados por Gredos os anos 1966 e 1977, titulados respectivamente, *La Estética de Valle-Inclán en los esperpentos y "El Ruedo Ibérico"* e *El Demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* .

Tras unha paréntese de nove anos, en 1986 inicia, co proxecto de estudo titulado "Las dos columnas del templo de Salomón"

[1] A produción crítica e creativa de Antón Risco foi clasificada e valorada en síntese por Claudio Rodríguez Fer no artigo homenaxe, "En memoria de Antón Risco, o intelectual dos tres ríos". En: (*Actas del Congreso Internacional "Literatura modernista y tiempo del 98",* Lugo, noviembre de 1998, Universidade de Santiago de Compostela, páx. 9-20). Ver tamén: VV.AA, "Antón Risco" en *Gran Enciclopedia Galega* (2003).

[2] Rodríguez Fer (1998, páx. 11).

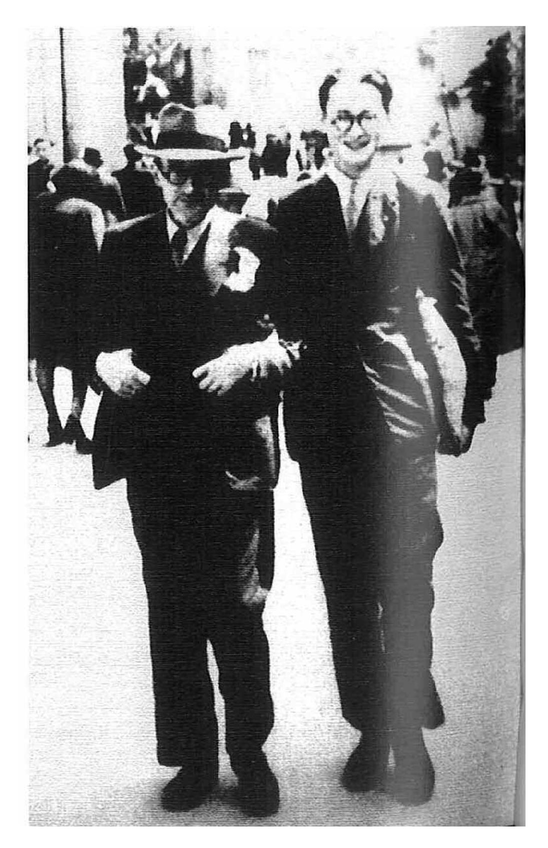
[3] As publicacións destes anos, que ven a luz en revistas especializadas e xornais como *La Voz de Galicia*, son resultado, na súa maior parte, da súa participación nos congresos celebrados en 1986 con motivo do cincuentenario da morte de Valle-Inclán.

que aparece na *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, unha serie de artigos[3] que finaliza en 1991, cando publica, na revista *Ínsula*, o retrospectivo “Leer a Valle-Inclán”, onde fai balance das distintas etapas da crítica valleinclaniana.

No último período (1991-1995) preparou a edición crítica con estudo introdutorio das *Comedias Bárbaras*, primeiro nun só volume publicado en Círculo de Lectores (1991) e, logo, en tres libros distintos, *Cara de Plata* (1992), *Águila de Blasón* (1994) e *Romance de Lobos* (1995), na editorial Espasa-Calpe.

## OS ANOS DE FORMACIÓN

A súa infancia e xuventude transcorreron en Ourense, en momentos marcados polas polémicas decisións tomadas polo seu pai, Vicente Risco, primeiro, de abandono -debido ás súas ideas católicas e conservadoras— do Partido Galeguista cando este se integra na Fronte Popular en 1936, e logo, de conivencia coa ditadura de Franco nos seus primeiros momentos e posterior abstención de manifestacións políticas.[4]



Antón Risco co seu pai polo Paseo de Ourense

Despois de ter estado matriculado en Dereito,[5] Antón Risco comezou serodiamente, no ano 1956, os estudos de Filosofía e Letras na Universidade de Santiago de Compostela e rematounos, en 1961, na

[4] “Cando estala a Guerra Civil, Antón Risco tiña dez anos. Naturalmente que o recordaba, como recordaba as madrugadas do seu pai na Defensa Pasiva, e se alporizaba cando algún persoeiro “do interior” tiña dito que Risco fora predicar os Reis Católicos nas cadeas franquistas, a sacar o magro colo dunha camisa azul “del yugo y de las flechas”. “O meu pai non foi nunca falanxista. Foi, é certo, carlista, sobre todo no senso romántico de Valle, a quen admiraba.” Desas precoces lecturas das sagas de don Ramón, víñalle ao fillo a súa canonización do autor de *Luces de bohemia* […] Non, Antón Risco non se evadiu daquela España “de glorias milenarias” porque sentise o peso de ser “o fillo do traidor”, segundo algún desinformado chegou a pór en letras de molde. Risco fillo, profesou sempre un culto sen fendas polo seu pai, mais non incondicional, pois estaba nos antípodas das posturas de don Vicente en relixión e política. Non obstante, defendeu sempre, con razón, a coherencia do pai ao longo de toda a vida.” Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

*Debo á amabilidade de Arturo Lezcano, amigo e bo coñecedor da vida de Antón Risco, a información biográfica que aquí reproduzo.

[5] “Tampouco en materia de estudos respostou aos requerimentos paternos. Matriculado en Dereito —Vicente Risco tamén fora avogado– deixou as aulas e, aparentemente, conformouse con traballar nunha das oficinas sinistras do réxime, Montepíos Laborais, onde facía de todo menos labourar. Antes probara sorte na redacción de *La Región*, non sen deixar divertidísimas anécdotas de falla de condicións profesionais e antolóxicos despistes. Asemade deu clases nun colexio de monxas de Ourense.” Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

Universidade Complutense de Madrid, licenciándose na Sección de Filoloxía Románica. Ese ano trasladouse á cidade francesa de Toulouse para ocupar a praza de lector de español na súa Universidade,[6] ata o curso 1965-1966 en que marcha aos Estados Unidos como profesor na Universidade de Eugene, en Oregón.[7] Alí rematou a tese doutoral sobre Valle-Inclán, lida o ano 1966 na Universidade Complutense de Madrid e pola que recibiu a cualificación de "Sobresaliente cum laude". A continuación pasou a traballar na canadiana Universidade de Mount Allison ata o ano 1969, en que se trasladou ao que ía ser o seu destino académico definitivo: a Universidade Laval do Quebec.[8]

## O TEMPO DOS LIBROS: *LA ESTÉTICA*… E *EL DEMIURGO*…

### Valle-Inclán como tese

A tese doutoral publicouse ese mesmo ano —no que se conmemoraba o centenario do nacemento do escritor— na editorial Gredos co título, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*.[9]

Nese estudo, Risco reacciona contra a concepción dominante na crítica contemporánea, que escindía a produción literaria de

[6] "Logo, xa con máis de 30 anos, decidiu voltar á Universidade, aínda que desta vez non á Facultade de Dereito. O pai, coa fonda retranca cariñosa que o caracterizaba, comentou de primeiro: "O Antón rematará Filosofía e Letras cando non haxa nin letras nin filosofía". Mais non foi así. Recorreu moi ben o ramo das Románicas e recibiu axiña a inestimábel orientación do filólogo de sona, Rafael Lapesa, quen —amais de lle ter dirixido probabelmente a tese (dato non seguro, ninguén o recorda con exactitude)– atinxiulle un lectorado en Toulouse. Convertido en lector coñeceu á beira do Garona a Annie, a que había ser a súa muller durante 30 anos. Mais o Antón xa estivera antes na Franza, cando se aventurou -é a palabra xusta— a marchar a París recén obtido o indulxente permiso de conducir da época, e ao voante dun auto de segunda man. Tardar, tardou, mais chegou, e na mítica capital do Sena defendeuse como puido. Viviu un tempo no mesmo cuarto do seu amigo Virxilio -o pintor— sen pagar ren (recentemente a "Fundación Risco" fixo unha mostra dos seus fondos plásticos arredor da figura do Virxilio, quen inmortalizou aqueles días en varios apuntes onde aparece o Antón). Aproveitou tamén para tentar facer agit-prop á súa volta a Ourense; eu mesmo repartín exemplares do xornal comunista *Realidad*."

Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

[7] "A mediados dos 60, pois, os Risco marcharon aos EEUU, para ampliar o seu horizonte académico, concretamente á Universidade de Eugene (Oregón), onde non se afixeron e só estiveron un curso. Unha tardiña, o Antón púxose a camiñar polo arcén dunha estrada, e inmediatamente foi detido pola policía, que sospeitaba da presenza solitaria dun home a pé. Non lle foi doado convencer aos funcionarios de que, simplemente, estaba a dar un paseo." Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

[8] "De aló pasaron á Université Laval, no Québec, pois o matrimonio desenvolvíase no ámbito da cultura francófona. Comezaron de tal xeito tres décadas de traballo arreo e abondosos froitos tanto profesionalmente como na creación e mais a teoría literaria.

O Antón, ceibe dos corsés do acceso español á docencia superior, foi primeiro profesor universitario e, acto seguido, acadou a cátedra. Pasaron polas súas aulas varias xeracións de alumnos, algún deles, como o cubano Franklin García, sobranceiro estudoso da literatura e amigo persoal dos Risco. Converxentemente participou en infinidade de congresos, percorrendo os cinco continentes, nun ávido coñecemento físico que lle fora negado a don Vicente, en particular o Extremo Oriente. Logo de visitar a India, presentouse vestido como o Pandit Nehru na comida na que se entrega anualmente en Trasalba o Premio Otero Pedrayo.

Nas longas invernías brancas do Canada naceron se non cen en horas vinte catro, decenas de obras nas que teoría e praxe se combinaban simbióticamente sen prelacións. Un fato de íntimos amigos, como o poeta Valente, o melómano e tamén escritor Julio López Cid, José Eduardo Valenzuela e mais eu —amais de Ignacio Soldevila e o Franklin no Canada— recibiamos unha obra tras outra, sen falla, pedíndonos opinión e a darnos a razón, ás veces. Eu dicíalle sempre que esa facilidade lla debía á ausencia da Galiza, porque se non tivese saído da terra, os costumes cotiáns roubaríanlle, de certo, boa parte do seu tempo. El ría mais estaba a sufrir un non menos feraz síndrome de saudade." Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

[9] Tivo unha segunda edición no ano 1975.

Valle-Inclán en dúas épocas: unha inicial de evasión esteticista fronte a unha segunda politicamente comprometida.

En 1991, a revista *Ínsula* dedicou -baixo o epígrafe "El estado de la cuestión. Estéticas de Valle-Inclán: Balance crítico"— gran parte do número 531 a facer reconto e valoración das diversas interpretacións que a produción literaria de Valle-Inclán suscitara na súa recepción pola crítica.

Aquel exemplar abría a súa portada precisamente cun artigo de Antón Risco titulado "Leer a Valle-Inclán", no que botaba unha ollada retrospectiva ás distintas fases polas que discorrera a crítica sobre este escritor ata 1966. Para o crítico era posible distinguir tres etapas nos estudos realizados ata ese momento sobre a produción literaria de don Ramón.

A primeira, entre 1895 e 1936 que, coa excepción de Amado Alonso no libro sobre as *Sonatas*, se caracterizou polo predominio da crítica de urxencia, propia do medio periodístico, e que ademais:

> se dividió, como ocurre a menudo, en la apología (verbigracia, Andrenio) o en la detracción (por ejemplo, Julio Casares), generalmente, según la amistad, enemistad, simpatía o antipatía que experimentaba el crítico por la persona de Valle. ("Leer a Valle-Inclán", páx. 1)

A segunda etapa, desde a inmediata posguerra ata 1960, que prestou atención ao preciosismo da súa prosa:

> Tras la guerra civil, fallecido ya Valle, la crítica oficial (que tan caricaturescamente se reflejaba en los libros de texto) lo presentaba ante todo como lo que entonces se llamaba un estilista, porque en aquella época todavía se extremaba la diferencia entre fondo y forma, a pesar de Benedetto Croce y de toda la estilística de origen alemán, pero que en España sólo era conocida por un número corto de especialistas. Lo que se admiraba en Valle, pues, era en aquellos tiempos los valores ornamentales de su prosa. Lo que quiere decir que eran las Sonatas la parte de ella más conocida. ("Leer a Valle-Inclán", páx. 1)

A terceira, iniciada nos primeiros anos sesenta cando, ao abeiro da loita política contra o franquismo, se comezou a valorar o seu teatro, sobre todo os esperpentos:

> Más tarde, según fue abriéndose la censura al punto de permitir cierto compromiso político en la expresión literaria […] cambió paralelamente la valoración de Valle. Se trataba de influencias que venían de Italia, de su neorrealismo cinematográfico y novelesco; de Francia, cuando un Sartre y un Camus, pongo por caso, ligaban su filosofía existencial a la lucha política. […] A ellos hay que unir, en lo que toca al teatro, la algo más tardía introducción de Brecht […] y del teatro francés del absurdo. Entonces el acento se proyectaba en los esperpentos considerados como obras políticamente comprometidas. El redescubrimiento del expresionismo alemán, de Artaud y de otras manifestaciones del teatro vanguardista de principios de siglo, permitían esta nueva lectura, actual, de las últimas obras valleinclanescas, en las que ahora se elogiaba precisamente su ruptura con el naturalismo del teatro de ideas tradicional y su enfoque estilizado, en escorzo, de los problemas sociales, justamente para ponerlos más en evidencia. La situación política de la España de este momento y la necesidad de hallar un teatro de calidad que expresase dignamente cara al público la oposición al régimen, oposición que reunía, como se entiende, al mayor número de intelectuales,

forzó no poco la reactualización de semejante teatro. ("Leer a Valle-Inclán", páx. 1-2)

A conxunción daquel Valle estilista con este comprometido dera lugar —para Risco— á consolidación da idea da existencia de dous escritores sucesivos, pero distintos:

los esperpentos valleinclanescos (junto con la narración del mismo tono) se habían convertido ya, aunque sólo fuese en el plano especulativo, teórico, en una bandera más de la izquierda. Y semejante recuperación encontraba apoyo incluso en la crítica más académica. Me refiero —continúa— a aquella que, oponiendo todavía con exageración fondo y forma, quería acusar la diferencia e incluso enfrentar el modernismo con el 98 (así se indica expresamente en un título muy conocido de Guillermo Díaz Plaja), a partir de la idea de que los que militaban en el primer movimiento tenían una concepción ornamental, esteticista del arte, mientras que la de los que componían el segundo era resueltamente ideológica. Con lo cual nada resultaba más fácil que oponer dentro de la producción de Valle mismo las dos épocas, la inicial modernista contra la 98 final: es lo que explicaba cabalmente el título del conocido ensayo de Pedro Salinas (por lo demás muy agudo), Significación del Esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98 (1947). ("Leer a Valle-Inclán", páx. 2)

### Obra unitaria e esteticismo

Fronte isto, reacciona na súa tese e primeiro libro:

Contra semejante concepción, que me parecía excesiva, planteé mi tesis doctoral que luego se convirtió en el libro *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en "El ruedo ibérico"*. Básicamente me fundaba en estas dos ideas: 1) que si bien Valle cambió de maneras a lo largo de su carrera literaria, éstas no eran incompatibles entre sí, sino más bien complementarias, y que de ninguna manera el esperpento renegaba de su obra anterior (…[10]), 2) que el hecho de que las obras esperpénticas critiquen duramente la burguesía y ciertos tipos de gobierno no quiere decir que el autor se haya convertido al socialismo, lejos de ello. Yo al menos nunca he podido hallar en su obra una verdadera lucha de clases, tal como se la plantea el marxismo, a fin de lograr el control de los medios de producción; tampoco veo jamás encenderse esa luz de la esperanza revolucionaria, ni siquiera encuentro en la estructura de las obras narrativas o teatrales el causalismo apretado que expresaría la necesidad marxista". ("Leer a Valle-Inclán", páx. 2)

Risco desenvolve a primeira das ideas -a defensa da estreita unidade de sentido que mostra toda a produción literaria de Valle-Inclán— utilizando a Estilística como método de análise—[11] e conclúe que:

10 "…como prueban numerosos pasajes de la citada *Luces de Bohemia* e incluso, en cierta manera, el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*".

11 "El punto de partida de mi primer libro estaba en la defensa de la estrecha unidad de sentido que muestra el conjunto de la obra valleinclaniana y en la denuncia del excesivo esquematismo, falsificador, a que se sometía al imponerle muy rígidas épocas. Y el método de estudio se inspiraba en la estilística de origen alemán tal como se proyectaba en estudiosos españoles. Particularmente me había atraído la diferenciación entre dos estilísticas que enunciaba Amado Alonso: una que iba de la forma al contenido y otra del contenido a la forma. Pues bien, yo preferí intentar la segunda, que era, sin duda, la menos practicada entonces. Con lo que partiendo de una intuición interpretativa de la obra toda de Valle-Inclán, echaba luego mano de la estilística, tal como veía practicarla en estudiosos hispánicos, para justificarla analíticamente. He de reconocer en este trabajo la muy especial influencia de Alonso Zamora Vicente, de Enma Susana Speratti Piñero y de Pedro Salinas (quienes, a mi juicio, habían llevado a cabo los mejores estudios sobre Valle-Inclán

> Valle, a lo largo de toda su vida, no solo repite en numerosas obras personajes, situaciones, escenarios, imágenes, formas de lenguaje, sino que teatraliza algunas de sus narraciones, convierte cuentos en novelas, vuelve a lanzar unas mismas obras camufladas bajo diferente título, y a cada nueva edición corrige, suprime, añade, pule numerosos elementos […]

e así

> nos encontramos con obras que ha ido elaborando en muchos años simultaneamente a otras que muestran una manera de hacer diferente. Ello parece demostrar que Valle-Inclán se esforzaba en actualizarse, simultaneamente, en diversa direcciones, cada una de las cuales, por consiguiente, más que una etapa en la total evolución del autor representa una constante que adquirirá más o menos relieve según los momentos. (*La estética*…, páx.:9-11)

Valle, un inadaptado, un escéptico extremado, nunha época de crise das ideas da revolución burguesa e do racionalismo, influída polo pensamento de Nietzche e Shopenhauer, rexeita, desde unha postura de distanciamento irónico —demiúrxica—, a realidade da sociedade burguesa que o rodea, que considera prosaica, utilitaria e ridícula. E incapaz de acollerse a ningunha idea de orde política, social ou relixiosa, busca refuxio no mundo persoal autónomo da súa propia arte, nun rigoroso e senlleiro "esteticismo" que se manifesta mediante a evasión idealizadora desa mesma realidade cara unha íntima Idade de Ouro, presente, por exemplo, no mundo das *Sonatas* ou mediante o esperpento, non menos estilizado, no que denuncia o que esa realidade ten de deforme e grotesca. "De ahí" —conclúe— "que las obras esperpénticas vengan a significar, en suma, una defensa negativa de las consideradas como modernistas. En ellas desprestigia cruelmente la misma realidad que en éstas, consecuentemente, pretende eludir, defendiéndose contra la tal en una íntima Edad de Oro. Por lo cual ambas direcciones, aparentemente contradictorias, no representan sino la cara y la cruz de la misma estética. De una a otra tendencia ha habido, desde luego, un proceso de selección y de condensación de elementos, e incluso importantes cambios en los procedimientos. Pero ambas obedecen, en el fondo, a la misma concepción artística." (*El Demiurgo*…, páx.65)

hasta aquel momento." (Risco, A, (1986) "Las dos columnas del templo de Salomón. Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán").

**Actitude política**

Por iso, Valle foi un home que mantivo no terreo político unha actitude sumamente confusa e contraditoria, un home que sempre enmascarou as súas verdadeiras conviccións íntimas.

"El republicanismo de Valle —di en *La Estética*… (páx. 14)— no fue más consistente que su carlismo —y sin duda él tomó más en serio éste que aquel. Respecto a su comunismo, tampoco merece mayor consideración". E engade en nota: "El 20 de noviembre de 1931, El Sol publicó unas declaraciones de Valle-Inclán en que decía que España necesitaba un dictador como Lenín. También se hizo miembro de la Asociación de Escritores Revolucionarios dependiente de Moscú. Todo esto fue posterior a la publicación de la mayor parte de sus obras esperpénticas. Pero

seguramente tales gestos no significaban sino nuevas manifestaciones de su rebeldía anarquizante. Es difícil de creer que Valle se hubiese convertido nunca al marxismo."

En 1991, no artigo "Leer a Valle-Inclán" (páx. 2), Risco segue vendo a obra de Valle-Inclán lonxe de calquera compromiso político:

> la obra en sí misma, incluso en sus momentos *más políticos,*(cursiva de Risco) parece no conducir a otra solución que a la de una compensación estética de la fatal miseria humana. Y en este aspecto al pensamiento que más se acercaría sería al de Shopenhauer, que tan hondamente penetraba la intelectualidad de su tiempo. Significaría entonces el intento de superar la pervertida Voluntad de la Naturaleza (generadora de la injusticia y el sufrimiento) por medio del talento y de la sensibilidad, que conducirían a ese estado de ataraxia ya ensoñado por los epicúreos, o sea de serenidad y de distanciación, vencidos los engañosos condicionamientos del tiempo y del espacio, capaz uno de ver el mundo, como el demiurgo desde la otra ribera. Con lo que la estética se revelaría claramente (al igual que toda verdadera estética) como una ética".

A partir desta tese, Risco abordou neste primeiro volume o estudo dos esperpentos, procurando as súas orixes e ofreceu novas vías explicativas: Valle-Inclán, indiferente demiurgo que ve desde arriba aos seus personaxes; ou a lectura de *La Lámpara Maravillosa* como obra que ofrece as claves da súa estética. Chegou entre outras, á conclusión de que o teatro de Valle é un teatro para ler, difícil de representar con fidelidade ao texto. Desenvolveu e defendeu estas ideas en traballos posteriores.

Así se pon de manifesto no seu seguinte libro, *El Demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (1977) publicado dez anos máis tarde, no que, como el mesmo reconeñecerá en 1986 no artigo "Las dos columnas del templo de Salomón (Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)":

> no buscaba otra cosa que defender la misma idea, aunque recogiendo ya toda la producción valleinclanesca y no sólo la esperpéntica. ("Las dos columnas…", 1986, páx. 434)

Neste novo volume, reafírmase na súa tese, mal entendida por algún sector da crítica, que interpretou que ese radical esteticismo do que falaba o crítico ourensán equivalía a reducir a Valle-Inclán a un mero formalista, a un estilista no máis superficial sentido da palabra, a un escritor de literatura baleira. A esta incomprensión, responde Risco:

> No era esto, de ninguna manera, lo que yo quería decir, sino que detestando este escritor […] el mundo que le había tocado vivir […] buscaba refugio contra él en el culto de determinada belleza, la de su propio arte. Lo que no quita de ningún modo que su literatura pueda tener un claro valor referencial; antes al contrario, éste será muy directo y muy concreto y muy virulento —resueltamente satírico—, cuando el autor se encara con la realidad presente, contemporánea, precisamente por considerarla negativa, despreciable, esperpéntica. […] Pero tal contenido no conduce a otra conclusión ideológica y vital que a la higiene del arte, a la salvación por la estética. (*El Demiurgo*… páx. 64)

## O Demiurgo e o seu mundo literario

En *El Demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, toma en consideración as novas propostas de estudo que o Estruturalismo aportara á crítica literaria consistentes en centrar a análise na forma do texto literario prescindindo das circunstancias biográficas do escritor.

> Mi segundo libro hubiera debido preceder al primero, pues, basicamente, no buscaba otra cosa que defender la misma idea, aunque recogiendo ya toda la producción valleinclanesca y no sólo la esperpéntica. Esta vez me centraba francamente en el tema, considerando los aspectos formales (y con claras influencias estructuralistas) todavía más en función de éste que en el otro libro. A este fin avanzaba en él una clasificación una clasificación en sectores sincrónicos y no cronológicos como se venía haciendo comúnmente aún entonces. ("Las dos columnas…", páx.434)

Polo que respecta ao autor, parte da distinción entre o autor real, histórico ou biográfico, a quen non considera, e autor implícito ou "scriptor".

> Este sujeto enigmático no es exactamente el autor mismo si entendemos por tal la persona histórica de don Ramón María del Valle-Inclán. Tal persona histórica no vale la pena que intentemos retratarla, ya que no habiendo podido conocerla personalmente, toda la información que de ella recogeríamos sería de segunda mano y, por consiguiente, demasiado fragmentaria, heterogénea e incluso contradictoria, sobre todo si se tiene en cuenta su naturaleza conflictiva. Y si los elementos nos llegan ya deformados, por su excesiva mediatización, la síntesis que con ellos elaborásemos sería, necesariamente, falsa.
>
> Pero además, en este caso, no nos interesa el Valle-Inclán histórico, sino su obra. Y hoy ya se sabe con seguridad que ningún individuo está integramente cifrado en sus realizaciones artísticas —ni en las de otro orden—, pese a los mitos que al respecto han venido ideándose desde el romanticismo […]. (*El Demiurgo…* páx. 9)




> Aquí, solo vamos a tratar, por tanto de la confección de un retrato robot de aquel sujeto enigmático que resulta del fenómeno de la escritura y que no es nunca anterior a ella; del scriptor. (*El Demiurgo…* páx. 10)

Este "scriptor" —no que Risco funde con finalidade operativa autor implícito e narrador— é identificado —seguindo as declaracións do propio Valle-Inclán— como

un demiurgo, especie de pai, de "supremo facedor" que está por riba dos seus personaxes, aos que ve de forma distanciada e impasible, como "bonecos", enfurecido como está coa realidade inmediata cando non fuxindo dela cara unha mítica Idade de Ouro.

Este Demiurgo encárnase nalgúns dos seus personaxes -seis en concreto— que, deste modo, acaban convertidos nunha sorte de voceiros da súa ética e tamén da súa estética. "Con otras palabras" —dirá anos despois Risco— "¿era posible identificar en cada obra o grupo de obras a personajes que parecieran expresar con más claridad y fuerza la voluntad creadora que ha guiado a esta producción? Creí hallarla efectivamente en seis personajes, erigidos en modelos de comportamiento vital y de creación artística: el aristócrata donjuanesco y decadente marqués de Bradomín, el señor de prosapia feudal Don Juan Manuel Montenegro, el juglar Maese Lotario, el actor funambulesco Arlequín, el poeta ciego y mártir Máximo Estrella y el hereje anárquico don Estrafalario".[12] ("Las dos columnas…", páx.436)

Tales mitos persoais, aparecen divididos en dous grupos: en primeiro lugar, o dos modelos vitais que son o Marqués de Bradomín e Don Juan Manuel Montenegro; en segundo lugar o dos modelos profesionais de estetas, de creadores artísticos que son, por exemplo, o xograr e o poeta bohemio. De todos eles, o máis caro ao Demiurgo e que, como o propio Valle, tamén se refuxia, compensatoriamente nun esteticismo vital e literario é o Marqués de Bradomín, personaxe que:

> se afirma puro, distante e irónico observador de la realidad en torno, porque se le antoja despreciable y no quiere mezclarse con ella, al igual que su narrador cuando encara esta misma realidad. (*El Demiurgo…* páx. 20)

Estes mitos están unidos na súa rebeldía aristocrática e bohemia polo ataque á sociedade burguesa marcado por unha caste de escepticismo que non conduce máis que ao nihilismo. Sen embargo, advirte Risco con claridade:

> no se busque en tal módulo, de ningún modo, un retrato de la persona misma de don Ramón del Valle-Inclán. Sólo la imagen parcial y deformada de sí mismo que se proyecta en su escritura literaria, como sujeto de esta. Nos cuesta mucho creer, por ejemplo, que don Ramón, en su fuero interno, anhelara nunca confundirse de veras con un individuo tan extremado en su cinismo como Bradomín, aunque luego repitiera alguno de sus gestos en la calle, en el Ateneo o en el café. En ambos casos se dirigía a un público, y por lo que parece, se trataba de un hombre que escribía y vivía enmascarándose. Acaso un psiquiatra lograra arrancarle la careta. Nosotros, desde luego que no, porque no estamos capacitados para ello ni tampoco, hoy por hoy, particularmente interesados en su biografía. Sólo en el estudio de las pulsiones de su obra misma… (*El Demiurgo…* páx. 58)

### Sectores temáticos sincrónicos

Ademais desta orixinal visión da relación do autor coa súa obra, este estudo global de

[12] "Personajes que fui sometiendo seguidamente a un análisis que puede caracterizarse como actorial (según los términos usados por Propp y Greimas al respecto) en sus relaciones con su medio, con la sociedad en que se les sitúa, con la temática fundamental de la obra u obras que los incorporan y con el posible lector implícito". ("Las dos columnas…", páx. 436).

Risco, resulta innovador pola forma de abordar o conxunto da produción literaria valleinclaniana que consiste en clasificar a súa obra, non de forma cronolóxica -por etapas— ou por xéneros, como se viña facendo ata ese momento, senón en cinco sectores temáticos sincrónicos, a saber:

1. **Lujo, amor y voluptuosidad**, grupo no que inclúe dúas obras narrativas, as *Sonatas* e *Corte de Amor* e as teatrais, *El yermo de las almas, El Marqués de Bradomín: Coloquios románticos, Cuento de abril, Farsa infantil de "la cabeza del dragón" e Farsa italiana de "La enamorada del Rey"*, caracterizadas pola galantería, o refinamento, o sensualismo e o cinismo inmoral.

   … temas defensores de un aristocratismo estético y social en torno a la figura seductora y altiva del Marqués de Bradomín, en la narración, y a la funambulesca y dionisíaca de Arlequín en el teatro. ("Las dos columnas…", páx.434)

2. **Ejercicios espirituales**, nos que sitúa o libro teórico estético *La Lámpara maravillosa* e o poemario *El Pasajero*. Son as obras máis intimistas e confesionais, nas que fala o propio Demiurgo.

   **Galicia,** sector que comprende o libro de poemas *Aromas de Leyenda, Versos en loor de un santo ermitaño* e a novela *Flor de Santidad* aos que cataloga como "Galicia lírica", por idealizada; os contos de *Jardín Umbrío*; e no xénero teatral, as tres *Comedias Bárbaras*, *El Embrujado: Tragedia de tierras del Salnés* e *Divinas Palabras*, que engloba na denominada "Galicia tráxica", e nas que domina o tema da decadencia do mundo tradicional, da sociedade agraria de fidalgos e campesiños ante o empuxe da modernidade burguesa.[13]

   Galicia" (ya que en este sector toda la temática aparece sometida al deseo de ofrecer una imagen de Galicia, de cierta Galicia suya, soñada, medieval y feudal, bajo el prestigio señorial y despótico de don Juan Manuel Montenegro, en oposición a la moza inocente Ádega y a las lúbricas y brujescas Rosa Galana y Mari Gaila). ("Las dos columnas…", páx.434)

O escenario xeográfico galego tamén é determinante para caracterizar este sector porque:

> Este sector ya no puede considerarse de la misma manera que los otros dos, puesto que en él las fuerzas que definían la estructura interna de los anteriores están determinadas a su vez por otro elemento jerarquicamente superior: una localización geográfica muy concreta: la región gallega, en particular la zona pontevedresa del Salnés. En las obras del presente sector persiste desde luego aquel conflicto de pulsiones que hemos señalado en la del primero —y que están presentes en todo el universo de este Demiurgo—, pero ahora en función de un solo escenario. Este, obviamente, se impone como determinante fundamental.
>
> Galicia desempeña un papel muy importante en el conjunto de la obra que estudiamos, cuantitativamente, puesto que a

[13] "Hemos dejado fuera de este sector otras obras que también se desarrollan en Galicia, pero en las que, sin embargo, no es una imagen de esta -real o no— lo que se impone en primer término" (*El Demiurgo…*, páx. 138 n).

> ella se refieren numerosos textos, y cualitativamente, ya que de un modo u otro siempre condiciona algunas maneras de ver las cosas, ciertas reacciones ante ellas, impregna un estilo.Y en casi todas las obras de ambiente gallego es una particular imagen de ese país lo primero que se impone al lector, imagen que pretende contener todo un mito". (*El Demiurgo*… páx. 137-138)

Por tanto, Antón Risco, concede a Galicia a categoría de sector sincrónico dentro da obra de Valle-Inclán, o que supón un importante chanzo no papel outorgado a este país na historia da crítica valleinclaniana.

3. **Literatura heroica**. No que inclúe a triloxía novelesca da *Guerra Carlista* (*Los Cruzados de la Causa, El Resplandor de la Hoguera e Gerifaltes de Antaño*), *La Media noche*, e *Voces de Gesta.* Este sector representa a exaltación política e militar do partido que o Demiurgo considera depositario do pasado do que ten saudade: carlismo ou tradicionalismo como expresión da súa propia nostalxia dun mundo ideal desaparecido.

   Sen embargo —matiza— Valle, nunca se entendeu moi ben co Carlismo, porque o seu tradicionalismo era algo "moi persoal":

> tal ideología política era para este autor un instrumento más de retrospección, obediente a su saudade, en busca de un pasado demasiado remoto y vago. Cuando el que pretendía introducir el Carlismo militante era muy preciso, perfectamente diferenciado —o diferenciados, pues también eran varios, pero de los que deducía una serie de estructuras concretas con las que elaboraba un programa". Neste sentido, Valle, "marca la diferencia entre los intereses reales y prácticos del movimiento político y los puramente estéticos". (El Demiurgo… páx. 202-203)

Risco tamén ve neste peculiar e persoal tradicionalismo feudalista do escritor:

> una reivindicación regionalista, solidaria con la vasca, y que se orientaría hacia la defensa de la especificidad cultural de Galicia —de su Galicia íntima, por supuesto— contra la ley burguesa, utilitaria y niveladora de Madrid, que encarna la dictadura filistea del decálogo, del código y de la gramática… (*El Demiurgo*… páx. 238)

Polo que conclúe:

> Ello puede contribuír a reactualizar su lectura desde una perspectiva política. (*El Demiurgo*… páx. 238)

4. **Literatura antiheroica**, último sector, onde sitúa os esperpentos, que xa estudara no seu primeiro libro. Aquí están *Luces de Bohemia, Tirano Banderas ou El Ruedo Ibérico.* Esta literatura —reitera Risco— non só non reacciona contra as obras caracterizadas como modernistas, senón que, nalgún sentido, mesmo as defende negativamente.

> Por lo cual ambas maneras vienen a representar la cara y la cruz de la misma estética. De una a otra tendencia se ha producido desde luego un proceso de selección y de condensación de elementos, e incluso hubo importantes cambios en los procedimientos artísticos. Pero ambas obe-

> decen en el fondo a la misma concepción del fenómeno estético; las dos se complementan. […] Ambas corrientes obedecen, pues, a la misma visión del mundo y del arte. Lo que ocurre es que esta vez el mundo estrictamente poético que conformaban aquelllas obras del primer sector se afirma, negativamente, por la condena de la realidad presente. El arte precisamente se muestra como el único camino posible de salvación en esa mostrenca realidad que se denuncia". Pero, "…tal realidad contemporánea no se limita a la española, como con tanta frecuencia se venía afirmando. La negatividad del esperpento se extiende verdaderamente a toda la estructura del mundo moderno, e incluso va más lejos, alcanzando acaso un valor ontológico que pone en cuestión el ser. (*El Demiurgo*… páx. 252-253)

## ARTIGOS, VIAXES E CONGRESOS (1986-1991)

### "Las dos columnas del templo de Salomón"

Antón Risco volve ocuparse de Valle-Inclán no ano 1986, coa publicación na *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* dun artigo que titula, "Las dos columnas del templo de Salomón: Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán", traballo, por tres razóns, importante para entender a súa evolución como crítico de Valle-Inclán: nel "autorreseña" os seus dous libros —*La Estética* e *El Demiurgo*—, dando as claves da súas ideas e estratexias como crítico de Valle; pon de manifesto a intención de escribir un libro, do que non dá título e, por último, reitera as conclusións e a clasificación temática de *El Demiurgo* —aínda que, moi ampliadas e matizadas— incorporando novas propostas críticas e metodolóxicas.

> Habiendo escrito ya dos libros sobre Valle— Inclán, uno de los cuales enfoca el conjunto de su obra, en la actualidad proyecto un tercero, que pretende rehacer analíticamente el proceso de la lectura literaria tal como yo la considero hoy día. Para ello comenzaré por seleccionar un conjunto de figuras de la obra valleinclanesca, aquellas que se muestran más recurrentes e influyentes, y las separaré en dos grupos: actores y medios (que aquí ejemplifico respectivamente con las figuras del juglar y de Galicia).[14] ("Las dos columnas…", páx.433)

O libro quedou en proxecto, pero parte dos materiais elaborados utilizounos posteriormente en conferencias que pronunciou en varios congresos e simposios, nalgúns artigos, e nas introducións ás edicións críticas que preparou nos anos noventa das tres *Comedias Bárbaras*.

Así sucede con "El juglar en la obra de Valle-Inclán", conferencia que pronunciou nese mesmo ano de 1986 no "Congreso Internacional sobre la juglaresca" que se celebrou en Madrid, logo publicada nas *Actas* do mesmo e en *La Voz de Galicia* e coa ponencia "Las dos columnas del templo de Salomón. A propósito de La Lámpara maravillosa" coa que interveu, nese mesmo ano, no "Simposio" que o Ministerio de Cultura,

[14] "Se verá que ello nos conducirá, aunque por otros caminos, más o menos a la clasificación temática —y a las conclusiones que se desprenden de ella— propuesta en mi citado libro *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Espero, no obstante, que este estudio aporte nuevos elementos importantes que enriquezcan positivamente aquellos resultados, con lo que el esfuerzo no sea inútil". *("Las dos columnas…", páx.437).*

a Xunta de Galicia e o Concello de Vilanova de Arousa, organizaron en Galicia (Santiago de Compostela e Vilanova de Arousa) e Madrid, baixo a dirección de Juan Antonio Hormigón, en conmemoración do cincuenta aniversario da morte de Valle-Inclán.[15]

Sobre este "Simposio", escribiu unha reseña titulada "Valle, nunca tan vivo",[16] na que daba fe das encontradas interpretacións críticas de que fora obxecto a obra de Valle, nun acto que "ante todo constituyó la confirmación de este autor, conforme con la más generalizada percepción actual de la literatura, como uno de los principales escritores europeos de la primera mitad de nuestro siglo" e que "marcará con su impronta la historia del valleinclanismo".

**"Valle-Inclán en Amsterdam"**

En outubro de 1987 acudiu, invitado polo compostelán José Manuel García de la Torre, a un Coloquio organizado pola Universidade de Amsterdam, tamén con motivo do cincuentenario da morte de Valle. No mesmo uniu os seus máis caros temas –Valle-Inclán e literatura fantástica— e presentou a ponencia titulada: "El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán", que se publicaba ao ano seguinte na Revista *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, en 1988. Sobre a súa viaxe a Amsterdam con motivo deste evento, e sobre os temas tratados neste, publica en decembro de 1987 en *La Voz de Galicia*, unha crónica escrita en galego titulada "Valle-Inclán en Amsterdam".

A chegada en avión a París, o tren a Copenhague, a chegada a Amsterdam onde se reúne cos demais ponentes cos que visita o "manífico Ríjksmuseum" e pasea pola cidade, "que semella hoxe a capital europea do sexo, en vista da abondancia de comercios deste xénero que amosa".

> Pero como a xustificación da nosa estadía alí era Valle-Inclán, cabe matinar qué pensaría o home, se vivira nestes tempos e fixera unha viaxe a esta metrópoli da droga e do sexo. No que toca á droga, seguindo o exemplo de tantos poetas parnasianos e simbolistas, fumou moito "kif" (non sei que tentara algunha droga máis enérxica), como é sabido, o cal lle inspirou o seu libro de poesía máis audaz, no que convirte a linguaxe, as métricas, as figuras e os temas en cascudos funambulismos arlequinescos, ou sexa, que tan lixeira droga lle abondaba para sentir xa a tentación de pór o mundo patas arriba. O que quere dicir que semellante pulo era devanceiro a todo contacto co "kif", tan disgostado que andaba co mundo no que vivía [...]
>
> En canto ao sexo, dende os seus primeiros escritos Valle gostaba de achegalo ao sentimento de pecado, e polo tanto ao prestixio de Satanás. Baseándose nunha sociedade (ou en sociedades, xa que daquela todas ían no mesmo senso con maior ou menor rigor) que tendía a condenar o libre exercicio do sexo, atopaba Valle (como tantos outros contemporáneos seus) no satanismo un incentivo máis para o pracer, ao mesmo tempo que facía que os dous se confrontasen nun deses fortes contrastes que tanto gostaba de manipular [...]
>
> Pero se Valle puidera vir connosco neste percorrido turístico (se cadra facíao en espíritu) sería de saber o que pensaría da enteira tranquilidade coa que as María Rosario, Maximina, Concha, Octavia, Eulalia, Ádega, de hoxe, vencidos todos aqueles escrúpulos, ollan eses hiperbólicos falos de plástico e útiles

[15] As *Actas* deste Simposio recollen tamén tres intervencións de Risco en varios debates que nel tiveron lugar.

de masturbación nas vitrinas de "sex shops" e do Museo do Sexo. Non me surprendería que o amolase un chisco, mesmo se o seu modelo de galanteador, o Marqués de Bradomín, prefire as donas con experiencia erótica.

Tras visitar Harlem e A Haia, volve a París, dando un rodeo por Suíza, nun tren que se despraza pola bocarribeira do Rhin.

Elo me fixo ourelar o Rin ata Basilea; fermosísimo percorrido no que se avista a miúdo o prestixioso río cos seus barquiños, portos, lugares e outeiros nos que as veces érguense as ruínas dun castelo. Entón si que voltei a me pór en conversa co meu pai, que tanto amaba este río coas maravillosas lendas que carrexa. Pero sobre todo falamos de Valle-Inclán, e coa mesma preguntoume don Vicente "¿Cómo é que escribindo Valle sempre en castelán (cunha pequeniña excepción) fainos querer tanto o galego?. Non souben ben que responder.

### A recepción de Valle-Inclán

Por suposto, Antón Risco, estaba atento a todo o que se publicaba sobre Valle-Inclán e a súa lectura crítica reflíctese por escrito en dúas reseñas que inclúe o ano 1988 na *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, onde se ocupa de dous libros que parten de ideas non moi acordes coa súa visión de Valle-Inclán: o de María del Carmen Porrúa, *La Galicia decimonónica de las Comedias Bárbaras*, pola identificación case total que fai entre a Galicia literaria de Valle-Inclán e a de referencia, e o de Dru Dougherty, *Valle-Inclán y la Segunda República*, pola visión de excesivo compromiso político que dá do escritor.

Este segundo ciclo, ocupado na escrita de artigos e ponencias congresuais, péchase en 1991, coa colaboración que neste último ano publica na revista *Ínsula*, titulado "Leer a Valle-Inclán".

Este artigo aparece á fronte dunha serie de colaboracións dedicadas a valorar o abano de opinións que presentaba a crítica sobre Valle. Nel, Risco recorda as distintas etapas polas que atravesou a recepción da obra do escritor de Vilanova de Arousa e ao igual que fixera en 1986, en "Las columnas del templo de Salomón" recapitula e sitúa a súa propia contribución crítica. É moi interesante, a este respecto, a proposta de futuro que fai, consistente en situar a Valle-Inclán na modernidade occidental e esquecer a valoración reducionista que supón analizar a súa obra en parámetros como os que enfrontaban Modernismo frente a Xeración do 98. O ano 1898 só representa un feito puntual, illado na historia española, e o concepto de xeración semella, para el, demasiado sistemático e mecanicista.

Creo —escribe Risco— que sería el momento de ponerse a indagar el sentido de esta obra tan rica en otras direcciones…olvidando viejas polémicas que hoy han perdido actualidad […] olvidemos, al menos por algún tiempo, la idea de Generación del 98, porque además de aislar a España en su insularismo intelectual y egocentrismo patológico, fuerza a una visión excesivamente histórico-política (y a un nivel superficial) que hoy día ya no parece dar gran cosa de sí, porque por mucho que la pérdida de las últimas colonias de ultramar traumatizara a la intelectualidad española, ello no fue responsable de que Unamuno escribiera nivolas, Azorín antinovelas, Valle esperpentos y que Baroja pusiera en añicos la estructura de la novela decimonónica. La prueba está en que otros autores cumplieron innovaciones paralelas en otros países que no sufrieron el mismo trauma (pero sí otros más profundos y

que también comprometieron a España, desde luego). Esto, pues, los identifica, desde una perspectiva universal, como modernos. ("Leer a Valle-Inclán", páx. 2)

## EDITOR DAS *COMEDIAS BÁRBARAS* (1991-1995)

Estas ideas respecto a un novo modo de ler e encadrar a Valle-Inclán, con outras que proceden de "*El Demiurgo*…" e de "Las columnas…" son aplicadas na terceira etapa da súa produción crítica, na que se ocupa da edición das *Comedias Bárbaras*. Así, en 1991, edita estas tres obras nun só volume para o Círculo de Lectores e en 1992, 1994 e 1995 publica na colección *Clásicos Castellanos* de Espasa-Calpe as respectivas edicións de *Cara de Plata, Águila de Blasón e Romance de Lobos*.

Nas introducións e notas destas recolle e culmina a que viña sendo unha das súas grandes aportacións á crítica valleinclaniana: a análise e valoración do papel que Galicia desempeña na obra do escritor arousán.[17]

### Galicia na obra de Valle-Inclán

As primeiras aproximacións académicas ao estudo da presenza de Galicia na obra de Valle-Inclán, inícianse en 1955 co pioneiro estudo de Rubia Barcia, "Valle-Inclán y la Literatura Gallega", no que analiza a influencia do libro *Los Precursores* de Murguía na elección dalgúns temas e personaxes por parte de Valle.[18]

Con todo, é con Antón Risco con quen o tema de Galicia cobra relevancia no estudo da obra de Valle-Inclán. Xa en *La Estética* (1966) consideraba a Galicia unha das tres "direccións temáticas" da produción literaria de Valle. Sen embargo, será en *El Demiurgo* (1977) -no que sitúa a Galicia como un dos cinco sectores[19] temáticos en que divide a obra de Valle-Inclán, a carón doutros catro que non son espazos xeográficos— onde este tema acade máis peso cuantitativo e cualitativo.

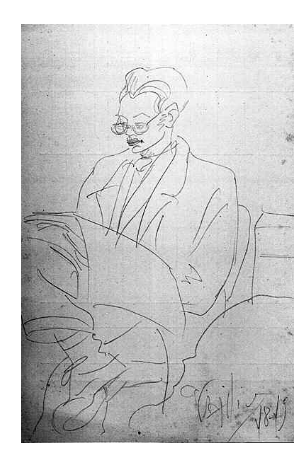
[16] Publicada o 12 de xuño de 1986 no "Cuaderno de Cultura" de *La Voz de Galicia*, que á sazón coordinaba Arturo Lezcano.

[17] En relación con isto, hai que apuntar que o ano 1995 asiste en Santiago de Compostela ao "Congreso Internacional "Valle-Inclán y el fin de siglo", que organiza a Universidade, no que intervén cunha ponencia significativamente titulada: "Á procura da Idade de Ouro (Galicia na obra de Valle-Inclán), na que sintetiza a que foi sempre a súa interpretación e valoración sobre este tema.

[18] "Será también por estos años cuando la crítica se dirigirá inicialmente hacia los temas de Galicia y América en Valle-Inclán, lo cual, en unos casos, resulta en elogiables estudios primerizos que abrirán paso para futuras aproximaciones sobre el tema. Podrían clasificarse de tal los meticulosos trabajos de José Rubia Barcia, "Valle-Inclán y la literatura gallega" (*Revista Hispánica Moderna*, 21 [1955], 5-60); José Amor y Vázquez, "Galaicismos en la estética valleinclanesca" (*Revista Hispánica Moderna*, 24 [1958], 1-26)…". "Breve trazado de la historia crítica valleinclanesca", John P. Gabriele (The College of Wooster). En Gabriele, John P, ed.(1992): *Suma valleinclaniana*, Anthropos-Consorcio de Santiago.

Hai que destacar tamén os que sobre este tema realizan máis tarde: na década dos sesenta Emilio González López, Filgueira Valverde ou Carballo Calero, e na dos oitenta María del Carmen Porrúa, *La Galicia decimonónica en las "Comedia Bárbaras" de Valle-Inclán* (1983) e Willian Smither, *El mundo gallego de Valle-Inclán* (1986).

[19]Dentro do sector Galicia diferencia dúas vertentes: unha "Galicia lírica", "enfocada desde una perspectiva religiosa, ingénua, milagrera" […] "valorada estéticamente por su sugestión medieval, primitiva, candorosa, sobrenatural" que representa o poemario *Aromas de Leyenda*, que se inspira na lenda de San Ero, o monxe do mosteiro da Armenteira, e a novela *Flor de Santidad*, que protagoniza a inxénua Ádega. E unha "Galicia tráxica" que se subdivide no grupo de obras nas que domina o tema da decadencia das vellas familias fidalgas — *Comedias Bárbaras*, por exemplo— protagonizadas por señores como Don Juan Manuel Montenegro e aquelas protagonizadas por mulleres lúbricas e medio bruxas como La Galana de *El Embrujado* ou Mari-Gaila de *Divinas Palabras*, que tamén simbolizan —segundo Antón Risco— *"la tradicional libertad y autoridad de la mujer campesina gallega"*.

Antón Risco por Virxilio. Cortesía de Luís Martínez-Risco

> Galicia desempeña un papel muy importante en el conjunto de la obra que estudiamos, cuantitativamente, puesto que a ella refiere numerosos textos, y cualitativamente, ya que de un modo u otro siempre condiciona algunas maneras de ver las cosas, ciertas reacciones ante ellas, impregna un estilo. Y en casi todas las obras de ambiente gallego es una particular imagen de ese país lo primero que se impone al lector, imagen que pretende contener todo un mito. (*El Demiurgo*… páx. 138)

Máis tarde, en "Las dos columnas del templo de Salomón (Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)" (1986) —no que pretende refacer analíticamente o proceso da lectura literaria "tal como yo la considero hoy día"— concédelle a categoría de tema, porque é a localización xeográfica máis importante e porque a obra de tema galego representa exactamente a metade da escrita por Valle-Inclán:

Cuento 31 obras de tema gallego […] y cuento también 31 que tienen lugar en otros medios" "Es curiosa la coincidencia, pero, por lo que se ve, las obras de tema gallego constituyen exactamente la mitad de sus creaciones. De ahí la indiscutible importancia que semejante medio tiene en su producción. Puede decirse incluso que Galicia se transparenta de un modo u otro en toda ella. ("Las dos columnas…", páx.444)

A condición de Galicia como escenario imponse determinante e fundamental, como imaxe que pretende conter todo un mito, que representa no plano espacial un mundo ideal soñado, unha Idade de Ouro imaxinada, idea que repite en 1995, no seu último texto de crítica valleinclaniana -o prólogo á edición de *Romance de Lobos*— onde insiste na idealización na obra de Valle dunha Galicia que:

> llega a mitificar en una suerte de edad de oro íntima, tanto por su arcaísmo de carácter casi medieval, donde todavía percibía él ecos feudales, como por la musicalidad y gracia de su lengua campesina, tan lejos de las altisonancias del idioma del imperio. ("Introducción" a Romance de Lobos, páx. 13)

## Galicia mítica

Para Risco, a Galicia inmanente aos textos literarios valleinclanianos non ten exacta

correspondencia coa Galicia real, coa de referencia. Sirva como mostra o que afirma en 1991, nun artigo que publicou en *La Voz de Galicia* co significativo título de "La Galicia que nunca existió":

> Sabemos que la imagen de ese campo tradicional y en transformación sirve a Valle-Inclán para exponer sus nostalgias medievales —de una Edad Media, desde luego, no menos mítica que la Galicia que la recoge. En semejante pasado anhelado (y que nunca existió, naturalmente) encuentra el necesario respaldo a su esteticismo.

Opinión que contrasta, por exemplo,[20] coa Mª del Carmen Porrúa cando en *La Galicia decimonónica en las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán* defende:

> la tesis, que creo probada a lo largo de este trabajo, de que la Galicia de las Comedias Bárbaras es la Galicia decimonónica" […] "En primer lugar se ve que Valle-Inclán no ha inventado nada. Esto parece absolutamente obvio pero aún alguna crítica lo ignora. En segundo lugar, queda demostrado que no sólo son invenciones sino que ni siquiera son arcaísmos.

Para o crítico de Ourense —e isto vaino soster desde *El Demiurgo*… ata a conferencia, "Á procura da idade de Ouro (Galicia na obra de Valle-Inclán)" que pronunciou en 1995 en Santiago no Congreso Internacional "Valle-Inclán y el fin de siglo":

> la Galicia de que vamos a tratar es una Galicia interior a los textos y que sólo tiene sentido dentro de estos, una Galicia que mantiene con la histórica una relación de puro paralelismo" […]"Este país ofrece una apariencia acusadamente arcaica, al punto de plantear el anacronismo de una forma de vida medieval en pleno siglo XIX. Cierto que la Galicia histórica mantenía no poco aquella costumbre en la época de referencia. Pero el Demiurgo exagera las circunstancias, estilizándolas audazmente e incluso falseando adrede algunas de ellas. Esto es, deduce de su vivencia de aquella región un conjunto de arcaísmos que luego traduce al plano de una Edad Media detenida, intemporal, si se permite la paradoja, y de"atmósfera" principalmente; vaga, ideal, ensoñada. (El Demiurgo… páx. 139)
>
> Por ello —insiste na Introdución a *Águila de Blasón*, 1994 (páx. 24)—, no es exactamente Galicia, ni siquiera la decimonónica y no sólo por esta razón, sino a causa de de otros muchos elementos. Incluso quienes conocieron la Galicia contemporánea de Valle, tal es el caso de Vicente Risco —quien, por lo demás, la estudiaba en profundidad en su calidad de etnólogo—, consideraban que la imagen que de ella ofrecía Valle era resueltamente exagerada.

### A condición galega de Valle-Inclán

Galicia non só configura como medio un sector temático na obra de Valle-Inclán; tamén a condición de galego do escritor é determinante á hora de interpretar algúns aspectos da súa creación. No plano psíquico,

[20] Antes defendera esta mesma idea Obdulia Guerrero ("Sobre las ´Comedia Bárbaras` de Don Ramón del Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 199-200, pag.468): "las Comedias Bárbaras […] responden a un sentido histórico: historia y folklorismo, pero, sobre todo historia, evocación de una época con fidelidad de artista en una recreación soberbia. La geografía es Galicia, los personajes son gallegos, el léxico por su musicalidad, ritmo, galaicismos…, responden al medio geográfico y a la única lengua posible para sus personajes. Realismo histórico, realismo geográfico, realismo humano característico de la producción valleinclanesca."

porque explicaría o seu sentido panteísta da existencia e o seu humorismo; e no histórico e nacional, por dar sentido á visión extremadamente distanciada que ten da realidade castelá-española, á que satiriza nos esperpentos.

### *Panteísmo*

Na ponencia que presenta en 1986 en Madrid titulada "Las dos columnas del templo de Salomón. A propósito de *La Lámpara Maravillosa*",[21] Risco, seguindo esta obra de Valle, identifica ambas columnas da súa estética co quietismo e co panteísmo, e atribúeo á atracción que sobre Valle-Inclán exerceron as ideas das correntes filosóficas irracionalistas de finais do século XIX dada a súa marcada predisposición natural a ver o mundo a través dun filtro panteísta, e engade:

> Que es, por cierto, una de las más constantes tentaciones que asaltan a todo agnóstico, como lo era Valle-Inclán, sin el menor género de dudas, agravada por su condición de gallego y la determinación cultural que acarrea.[22] ("Las dos columnas…", páx.171)

E aclara a anterior afirmación deste lírico modo:

> En efecto, es bien sabido que el pueblo gallego dialoga directamente con su propio entorno, con su paisaje, y tradicionalmente lo ha visto animado por toda suerte de seres misteriosos —mensajeros, concreciones activas, figuración de las iniciativas del mismo— que laten en el fondo de sus nieblas, lluvias, ríos, mares, florestas y montañas. Así, la nocturna Santa Compaña o procesión de las ánimas del Purgatorio, en la que es posible ver a la vez una nostalgia de la noche primordial donde todo nació o una concepción de la historia y de la tradición —presencia del pasado— con sus aspectos positivos y negativos. Esta profunda simbiosis del hombre gallego con el paisaje se manifiesta constantemente en la literatura vernácula, desde las cantigas de amigo, en las que la dama espera su amor y dialoga con los árboles, las aguas del mar o con los pájaros, hasta la poesía de una de las primeras figuras del renacimiento literario en lengua gallega del siglo XIX, Eduardo Pondal, que derivó toda una mitología heroica estrictamente de la toponimia y de la observación y sentimiento del paisaje. Y la influencia de Pondal en Valle-Inclán es palpable, ya en el nombre de uno de los personajes del cuento Octavia, Pedro Pondal, como en ciertos pasajes de Flor de Santidad. ("Las dos columnas…", páx.171-172)

### *Humorismo*[23]

Polo que ao humorismo respecta, advertía en *La Estética* (1966), nun apartado que explicitamente titulaba "El humor gallego":

[21] Aínda que comparten parte do título, "Las dos columnas del templo de Salomón (A propósito de *La lámpara maravillosa*)" [en *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán* (Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio internacional sobre Valle-Inclán: Valle-Inclán y su tiempo, hoy; mayo, 1986), edición de Juan Antonio Hormigón, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp 171-177], é un artigo diferente de "Las dos columnas del templo de Salomón (Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)" [en Revista canadiense de estudios hispánicos, Vol. 10. Nº 3, Primavera de 1986, pp. 433-449].

[22] En *El demiurgo*… (páx. 201), conclúe o capítulo dedicado ao terceiro sector, Galicia, coa seguinte afirmación: "…por otra parte el panteísmo que sugiere y la saudade que lo conduce pueden interpretarse asimismo como resueltamente gallegos".

[23] Hai que recordar que o humorismo, a saudade e o sentimento da paisaxe son convertidos en elementos constitutivos de identidade galega —no século XIX, Murguía fixera o propio coa raza, a historicidade, o territorio, a conciencia e a

> No creo en modo alguno que el hecho de que Valle-Inclán fuese gallego baste para explicar su humor. Pero es posible que ello aclare algún aspecto del mismo. (*La estética…*, páx.22)

Era da opinión de que aínda estaba por estudar suficientemente a singularidade do humor galego polo que consideraba demasiado aventuradas as teses que, atribuíndoo a razóns climatolóxicas —o atlantismo—, o equiparaban ao inglés, ou outras que desde unha perspectiva racial —céltica— o homologaban ao irlandés. Semelláballe máis certeira a que o explicaba como un mecanismo defensivo do home galego ante unha historia que lle fora adversa:

> Creo más bien, con otros, que para explicar este fenómeno basta por el momento con atenerse a razones de orden histórico-social." "Yo creo, que el humor para el gallego sigifica sobre todo un intento de resolver el conflicto dramático entre su excesiva sentimentalidad —que artísticamente se actualiza en el lirismo— y el radical escepticismo a que lo ha conducido la historia política y social del país". "El humor del gallego nace, pues de su propia debilidad, de su intenso sentimiento de inseguridad ante la vida. Y es muy posible, en efecto, que ésta sea una de las determinantes de ese humorismo valleinclanesco que se manifiesta incluso, aunque de forma suavemente irónica, cuando despliega su más íntima mitología personal, y que, naturalmente, cuando se proyecta contra lo que detesta se torna sarcástico, colérico. (*La estética…*, páx.23)

Con todo, hai algo na súa interpretación do humorismo galego que chama a atención. En 1994, no prólogo a *Águila de Blasón* di, contradicindo o anterior cun argumento de tipo racial —refírese á ironía, unha forma de humor, por tanto—:

> A pesar de la ironía que parece respaldar la historia —es bien sabido cómo Valle casi nunca logra superar esta tendencia racial gallega—, ambos libros no dejan de expresar un esfuerzo por elevar la naturaleza a un nivel sobrenatural: en su base hay también un impulso panteísta a la vez muy gallego y muy valleinclaniano. ("Las dos columnas…", páx.171-172)

## *Valle-Inclán, escritor periférico*

En 1966, o profesor Carballo Calero nun apartado que significativamente titulaba ,"No es gallego el narrador de *El Ruedo Ibérico*"[24], facía as seguintes afirmacións en relación a Valle-Inclán como autor desa obra:

> Es evidente que quien se expresa así, tiene unas ideas previas sobre la galleguidad, que no pueden darse en un gallego. (páx. 313).

lingua— nos ensaios filosóficos de Ramón Piñeiro, Celestino Fernández de la Vega, e outros, que publica a editorial Galaxia nos anos cincuenta e sesenta do século XX. De feito, Antón Risco refírese nunha nota prolixa ao libro de Celestino Fernández de la Vega, *O segredo do humor*, Galaxia, 1963.

24 En ("Algunos testimonios gallegos sobre el galleguismo de Valle-Inclán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1966).
A especial e polémica recepción da figura de Valle-Inclán e da súa obra por parte da crítica galega —literaria e periodística— foi analizada por Xosé Luis Axeitos en tres artigos publicados en *Cuadrante* titulados "O valleinclanismo na cultura galega" (8, xaneiro, 2004: 5-9; 9, xullo, 2004: 5-16; e 11, agosto, 2005: 5-9). Con anterioridade, Ricardo Carballo Calero tamén se ocupara desta cuestión en tres traballos: "A temática galega na obra de Valle-Inclán" (*Grial*, 3, 1964:1-15); "Algunos testimonios gallegos sobre el galleguismo de Valle-Inclán" (*Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXI, 1966: 304-325) e "Escolios valleinclanescos" (*Cuaderno de Estudios Gallegos*, XXV, 1970: 89-100).

> Es evidente que el narrador no mira lo gallego desde Galicia. (páx. 314).

E máis adiante axuizaba deste modo a Galicia literaria do escritor:

> La Galicia valleinclanesca es una Galicia exportable y convencional, es decir, una Galicia destinada a un público no gallego, y literariamente tergiversada. Valle-Inclán —en su obra, se entiende— no sólo no es galleguista, sino que ni siquiera es gallego. Es simplemente galleguizante. Como Sotomayor. (páx. 324).

Opinión diametralmente oposta á de Antón Risco, quen considera que na obra de Valle, Galicia está vista desde dentro, desde a visión dun galego, en tanto Madrid e Castela, están vistos -no esperpento que é a parte da súa obra que alí se ambienta— desde fóra, desde a visión dun periférico moi crítico. Así, xa en 1977, en *El Demiurgo* di:

> Un gallego todavía hoy puede reconocer emocionalmente a Galicia a través de la acusada estilización a que ha sido sometida aquí. Como tampoco es difícil reconocer a cierto Madrid no muy lejano, pese a su extrema deformación esperpéntica, en otro tipo de obras. Y en efecto, Galicia es a su obra de tema gallego lo que es Madrid para el esperpento, sólo que al revés: Galicia pertenece a la vertiente exultativa, idealizadora; pretende exaltarse aún en sus peores lacras. Cierto es que Galicia está vista desde dentro, desde el ánimo de un gallego, y Madrid desde fuera, desde la condición de un periférico y resentido. (*El Demiurgo*… páx. 140-141)

Idea que mantiña en 1995, cando escribiu o que segue na Introdución a *Romance de Lobos*:

> es más, Galicia señala siempre la perspectiva desde la cual Valle observa y juzga al resto del Estado: es una visión de marginal, de periférico que le permite tomar sus distancias al respecto; de ahí que apenas asuma los llamados valores nacionales, las glorias hispánicas proclamadas por los manuales de historia y los políticos y que él reduce en buena parte, con vivo sarcasmo, a la condición de esperpento. ("Introducción" a *Romance de Lobos*, páx.14)

## ANTÓN RISCO NA CRÍTICA VALLEINCLANIANA

Estas son, en liñas xerais, as ideas sobre a obra de Valle-Inclán contidas na produción crítica de Antón Risco, á que incorporou as novidades metodolóxicas que foron aparecendo, pero na que a súa interpretación xeral da obra do escritor arousán apenas variou. Sen descoidar os aspectos concretos, Risco dirixiu a súa mirada crítica, sobre todo, á procura dunha interpretación global, totalizadora, da produción literaria valleinclaniana. Algo que foi recoñecido por outros estudosos da obra do escritor de Vilanova de Arousa. Así, en 1991, no mesmo número da revista *Ínsula* no que el incluía o seu artigo "Leer a Valle-Inclán", Margarita Santos Zas, Virginia Milner Garlitz e Dru Dougherty, ao describir e valorar as distintas posicións da crítica con respecto ás principais cuestións interpretativas suscitadas pola lectura de Valle-Inclán, situaban nun lugar central as aportacións de Risco.

Por exemplo, Santos Zas, nun artigo introdutorio[25] no que facía balance das controversias da crítica, describía deste modo as dúas posturas que enfrontaban aos partida-

rios dun Valle unitario fronte aos dun escritor escindido en dúas fases creativas:

> Sobre ellas descansa de manera primordial la interpretación del esperpento, que ha dado origen a lecturas tan dispares como las desarrolladas por Cardona-Zahareas y Risco, ilustrativas de premisas, métodos y conclusiones opuestas: las relaciones de parentesco entre la estructura de los esperpentos y la de la sociedad española contemporánea, la denuncia de la realidad como razón última del esperpento y la idea de lo grotesco como instrumento para realizar esa denuncia son algunas de las ideas claves del análisis sociohistórico de los primeros; mientras Risco establece como punto de partida inicial el esteticismo radical del escritor y entiende el arte esperpéntico —la otra cara del modernista— desde una postura de rechazo y de distancia frente al mundo, apoyándose en la perspectiva demiúrgica, para, finalmente, abogar por una lectura que sobrepase las coordenadas estrictamente españolas… […] De ahí que una de las preocupaciones fundamentales de la crítica haya sido encauzar ambos proyectos dentro de un itinerario ideológico y literario coherente del escritor, mediante la búsqueda de esquemas conductores esenciales que neutralizasen dicha fractura (en esta dirección se inscriben los estudios de conjunto de G. Díaz Plaja, Antón Risco, José Montesinos, Gonzalo Sobejano o Roberta Salper). […] No obstante, frente a estos intentos minoritarios, que reclaman una consideración unitaria de la obra de Valle, ha permanecido una imagen fragmentada del escritor, en discordia consigo mismo. Esta imagen se asienta sobre una relación de fuga y retorno hacia los problemas de su época y remite al viejo debate entre el Valle-esteticista y el Valle-comprometido, identificados respectivamente con el modernismo y el esperpento.

E engadía, máis adiante, buscando novas vías de acceso á interpretación da obra de Valle:

> En este orden de cosas, acaso un camino para aproximarse a la obra de Valle-Inclán sea enmarcarlo en la estética contemporánea —la modernidad, como reclama Risco en su artículo— que hunde sus más profundas raíces ideológicas en el agotamiento del racionalismo dieciochesco y se abre paso a través del romanticismo europeo para adquirir en el último tercio del XIX, con los neosimbolistas, el carácter de una búsqueda o reconstrucción de la perdida armonía del yo, virtual poder de la palabra poética, conjurando así la desarmonía o cobrando conciencia de la misma para explicitarla más tarde con las vanguardias históricas.

Noutra colaboración, Virginia Milner Garlitz[26], ao avaliar a reacción da crítica ante *La Lámpara Maravillosa*, libro que Risco —un dos primeiros estudosos en consideralo— cataloga como ensaio de estética simbolista, a estudosa norteamericana referíase nestes termos ao crítico de Allariz:

> En sus dos libros sobre el arte de Valle—Inclán, Antonio Risco enfatiza su unidad declarando que las dos direcciones, la modernista y la esperpéntica, no representan sino "la cara y la cruz de la misma estética (Estética, p.15; Demiurgo, p. 65). Para Risco, La Lámpara es "uno de los más penetrantes libros de estética simbolista y modernista que se han

25 "Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico".

26 "*La Lámpara maravillosa*: humo y luz".

> escrito, y no sólo en España" (Demiurgo, p.112). La evocación de la Costurera ciega resume sus principales propósitos estéticos: "el poeta debe partir de la observación de la realidad, pero luego habrá de cerrar los ojos a ella para purificar las imágenes seleccionadas de su condición contingente y efímera, y descubrir lo que en las mismas hay de absoluto y eterno" (*Estética,* p. 168).
>
> En El demiurgo, Risco distingue entre cinco "sectores", más sincrónicos que cronológicos en la estética de Valle-Inclán, el "sector místico" que consta de La Lámpara y El Pasajero; resume el contenido de la primera y estudia la configuración de imágenes común a ambas obras (pp. 103-136).
>
> Además, en "Las dos columnas de Salomón", Risco señala algunas de las fuentes ocultistas de La Lámpara y destaca la gran imp ortancia de la rima, considerando la metáfora como una rima de poder mágico (p. 171-177). […]
>
> Mientras que Díaz-Plaja, Risco y Soriano consideran La Lámpara maravillosa como una parte de la estética de Valle-Inclán, Verity Smith lo coloca enfáticamente en el centro de su obra declarándolo la clave de sus ideas artísticas y filosóficas.

O tamén norteamericano Dru Dougherty,[27] ao valorar o tratamento que a crítica lle dispensara ás farsas no conxunto da obra de Valle, afirmaba:

> Como en otros sectores de la crítica valleinclaniana, el esperpento ha deslumbrado en los estudios dedicados a las farsas, haciendo difícil que éstas brillen con luz propia. Al mismo tiempo, se ha mantenido, en general, un acercamiento cronológico cuya problemática es la evolución de la obra valleinclaniana.

E en cita engadía:

> La notable excepción es Antonio Risco, quien establece, en *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán,* una clasificación basada en cinco sectores simultáneos, subdivididos por géneros. Tres de las farsas, La marquesa Rosalinda, La cabeza del dragón y La enamorada del rey, caen el el primer sector ("Lujo, amor y voluptuosidad"), mientras que la cuarta, L a reina castiza, se ubica en el quinto ("Literatura antiheroica"). Se han establecido así genealogías que tienden a hacer de las farsas un género de paso en la obra de don Ramón. Risco afirma, por ejemplo, que "el esperpento nace directamente de la farsa (1966, p.56)…".

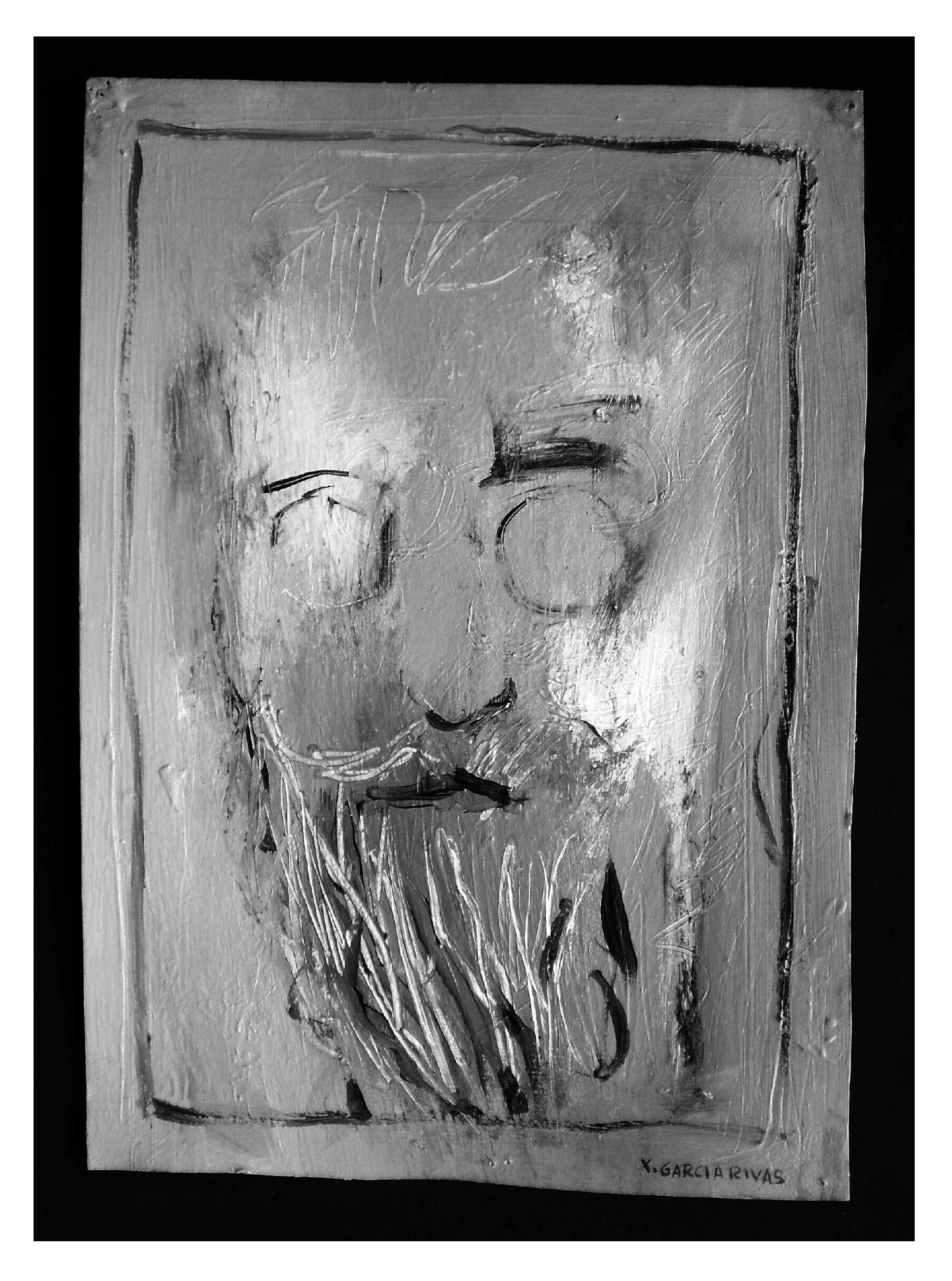
Máis adiante prosegue:

> Por otra parte, hace tiempo que Risco y Díaz Plaja llamaron la atención sobre las figuras de Arlequín y Maese Lotario en tanto son emblemas de la autoconciencia artística del género.

Por outra parte, o mesmo Dru Dougherty, no libro publicado o ano 1986, titulado *Valle-Inclán y la Segunda República*, ao indagar o grao de compromiso político do autor das Sonatas facíase esta serie de preguntas:

> ¿Hemos de creer que Valle-Inclán tendía hacia un marxismo revolucionario en sus últimos años, como mantienen José Antonio Gómez Marín e Iris Avala? ¿O era, más bien, un nacionalista que defendía las tradiciones de su patria, según el concepto avanzado por Gaspar Gómez de la Serna y Juan bautista

27 "Valle-Inclán y la farsa".




Valle-Inclán por Julio García Rivas, 2009

Avalle y Arce? ¿O cabe pensar, tal vez, que el escritor gallego era eso —escritor— y nada más y que hizo de su arte, como afirman Antonio Risco y José Montesinos, un refugio intemporal de una historia grotesca que despreciaba? (páx.12).

## O RETORNO

Nos anos finais da década dos oitenta e durante a dos noventa, Antón Risco volveu traballar en Galicia,[28] en calidade de profesor visitante nas tres Universidades galegas: durante todo o curso 1988-1989 na de Santiago de Compostela; o ano 1993 na de A Coruña; e no 1996 na de Vigo.

Neste último ano, organizou un encontro sobre a vangarda en Galicia no Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro" de Santiago de Compostela.[29]

Nos derradeiros anos da súa vida abrazou o nacionalismo galego[30] e trasladou a súa residencia desde o Canadá á ría de Vigo.[31]

Morreu en Vigo en 1998[32] e as súas cinzas foron esparexidas nas augas do Garona, do Arnoia e do Miño.

28 "Esta chamada visceral da terra tróuxoo, nos anos que precederon ao seu retorno definitivo, a impartir cursos de doutoramento nas tres Universidades galegas, ao longo doutros tantos anos." Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

29 Ver: Rodríguez Fer (1998, páx. 10).

30 "Pódese afirmar sen medo a erro que Antón Risco —sobre o humus do seu entorno natal, fillo de quen era, afillado de Otero– abrazou con entusiasmo o nacionalismo aguilloado polo exemplo do Parti Quebecois. El sentíase un emigrante e así, levou o tópico ao título do seu feixe de relatos *Memorias dun emigrante"*. Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

31"Finalmente voltou á Galiza, mais xa pola derradeira corredoira. Fixou a súa residencia, un pouco irreflexivamente, en plena desfeita do tixolo, en Moaña. E aínda lle deu tempo de perder por un só voto o premio Torrente Ballester 1997 -se ben o xurado recomendou a edición— coa novela, *Os fillos do río*." Lezcano, Arturo (Comunicación escrita).

32 "O 8 de febreiro de 1998 morría na clínica Povisa de Vigo […] Algúns dos seus amigos de moitos anos, estivemos a carón dos seus restos mortais, e a espallar nas augas do pai Miño e do Arnoia que o vira nacer, dúas partes das súas cinzas. A outra aboia nas do Garona tolosano." Lezcano, Arturo (Comunicación escrita, 2009).

## BIBLIOGRAFÍA DE ANTÓN RISCO SOBRE VALLE-INCLÁN

### LIBROS


RISCO, Antonio (1966): *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*. Madrid, Gredos.

RISCO, Antonio (1977): *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid.


### ENSAIOS, ARTIGOS E RESEÑAS


RISCO, Antonio (1986): "Las dos columnas del templo de Salomón (Proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. 10. Nº 3, Primavera de 1986, páx.. 433-449.

RISCO, Antonio (1986): "El juglar en la obra de Valle-Inclán", *Actas del Congreso Internacional sobre la juglaresca*, CSIC, Madrid, páx. 469-472.

RISCO, Antonio (1986): "El juglar en la obra de Valle-Inclán", Cuaderno de Cultura, *La Voz de Galicia*, 9-I-1986.

RISCO, Antonio (1986): "Valle, nunca tan vivo", Cuaderno de Cultura, nº 273, *La Voz de Galicia*, 12-VI-1986.

RISCO, Antonio (1987): "Valle-Inclán en Amsterdam", Cuaderno de Cultura, *La Voz de Galicia*, 10-XII-1987.

RISCO, Antonio (1987): "El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán" en Valle-Inclán (1866-1936): Creación y lenguaje (Ponencias del Simposio celebrado en la Universidad de Amsterdam el 13 de octubre de 1987 en homenaje a Valle-Inclán con motivo del cincuentenario de su muerte), *Dialogos Hispánicos de Amsterdam*, nº7, 1988, páx. 49-63.

RISCO, Antonio (1988): "María del Carmen Porrúa. *La Galicia decimonónica en las "Comedias Bárbaras" de Valle-*

*Inclán*. A Coruña: Edicións do Castro, 1983. 288 pp." (Reseña), *Revista canadiense de estudios hispánicos*, HR 56, primavera 1988, páx. 531.

RISCO, Antonio (1988): "Valle-Inclán y la Segunda República. Por Dru Dougherty. Valencia: Pre-textos, 1986. 186 páginas." (Reseña), *Hispanic Review*, vol 55, nº 4, otoño 1988, pp. 507-508.

RISCO, Antonio (1989): "Las dos columnas del templo de Salomón (A propósito de *La lámpara maravillosa*)", *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán* (Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio internacional sobre Valle-Inclán: Valle-Inclán y su tiempo, hoy; mayo, 1986), edición de Juan Antonio Hormigón, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pp 171-177.

RISCO, Antón (1991): "La Galicia que nunca existió" en "Especial 125 años del nacimiento de Valle-Inclán", *La Voz de Galicia*, 28-X-1991.

RISCO, Antón (1991): "Leer a Valle-Inclán", *Ínsula*, nº 531, Madrid, marzo 1991.

RISCO, Antón (1997): "Á procura da idade de Ouro (Galicia na obra de Valle-Inclán)" en *Actas Congreso Internacional "Valle-Inclán y el fin de siglo" (1995*), Universidade de Santiago de Compostela, 1997.

## Edicións críticas

RISCO, Antón (1991): Edición crítica (con prólogo e notas) de: VALLE-INCLÁN, R: *Comedias Bárbaras*, Barcelona, Círculo de Lectores.

RISCO, Antón (1992): Edición crítica (Introducción e notas) de: VALLE-INCLÁN, R: *Cara de Plata*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1992.

RISCO, Antón (1994): Edición crítica (Introducción e notas) de: VALLE-INCLÁN, R: *Águila de Blasón*.

RISCO, Antón (1995): Edición crítica (Introducción e notas) de: VALLE-INCLÁN, R: *Romance de Lobos*.

# BILIOGRAFÍA SECUNDARIA

AXEITOS, X.L. (2004, 2005): "O valleinclanismo na cultura galega I, II, III", *Cuadrante*, Vilanova de Arousa.

CARBALLO CALERO, R (1966): "Algunos testimonios gallegos sobre el galleguismo de Valle-Inclán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela.

DOUGHERTY, DRU (1986): *Valle-Inclán y la Segunda República*, Pre-Textos, Valencia.

DOUGHERTY, DRU (1991): "Valle-Inclán y la farsa", Ínsula, nº531, Madrid.

GABRIELE, JOHN P (1992): "Breve trazado de la historia crítica valleinclanesca", *Suma Valleinclaniana*, Anthropos, Consorcio de Santiago.

GUERRERO, Obdulia (1966): "Sobre las *Comedias Bárbaras* de Don Ramón del Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 199-200.

LEZCANO, Arturo (2009): Comunicación persoal escrita.

MILNER GARLITZ, V (1991): "*La Lámpara Maravillosa*: Humo y luz", Ínsula, nº531, Madrid.

PORRÚA, M. C (1983): *La Galicia decimonónica en las Comedias Bárbaras*, Edicións do Castro, Sada, A Coruña.

RODRÍGUEZ FER, C (2000): "En memoria de Antón Risco, o intelectual dos tres ríos". En (Literatura modernista y tiempo del 98, Actas del Congreso Internacional. Lugo, noviembre de 1998, Universidade de Santiago de Compostela-Publicacións).

RUBIA BARCIA, J (1955): *Valle-Inclán y la literatura gallega*, Hispanic Institute in the United States, Columbia University.

SANTOS ZAS, M (1991): "Estéticas de Valle-Inclán: Balance crítico", Ínsula, nº531, Madrid.

VV.AA (2003): "Antón Risco" en *Gran Enciclopedia Galega*. Lugo-Pontevedra.




# El rescate escénico de *Luces de Bohemia* por Tamayo bajo el franquismo

*Emilie Mouthon*
Universidad Complutense

... Aquella detonación [...] ¡Se tiene que oír, y oír, aunque pasen los años! ¡Como un trueno...que nos despierte!"

*La detonación*, Buero Vallejo

*"El tiempo- dicen- cauteriza las heridas. Muchas de las nuestras deben seguir abiertas, ya que los alaridos de Valle-Inclán no pueden menos de escocernos todavía" escribió Lorenzo López Sancho*[1] *lamentándose de que* Luces de Bohemia *llevase cincuenta años esperando su estreno entre bambalinas.*

*La poética del Callejón del Gato había tardado medio siglo en superar los entresijos de una larga peripecia censora, en la que intervinieron tanto los dictámenes primorriveristas como franquistas: libretos tachados, informes adustos, guías de lecturas...*

¿El humus quevedesco, goyesco que se desprende de la obra ponía en tela de juicio la ideología franquista? ¿Los avatares dantescos de la bohemia callejera justificarían tal empeño censor?

Gracias a la perseverancia de Carlos de Valle-Inclán y de Tamayo, el texto llegó íntegro al escenario valenciano en octubre de 1970, y se mantuvo de gira por las grandes capitales españolas durante seis meses con la compañía Lope de Vega, con ocasión de la III Campaña de teatro. Al año siguiente, el montaje abrió el II Festival Internacional de Teatro de Madrid y permaneció en el Bellas Artes durante más de cuatrocientas funciones, obra con mayor número de representaciones durante 1971 justo detrás de *Una noche en su casa..., señora* de Jean de Letraz en el Teatro Reina Victoria.[2] ¿Con qué recursos venció Tamayo la "irrepresentabilidad" de la obra y sus dificultades escenográficas?

Francisco Ruiz Ramón, en *Celebración y Catarsis (leer el teatro español)* señala que su experiencia como espectador del esperpento siempre ha sido frustrante: según él, al pasar del texto a la representación, la técnica del montaje tiende a romper la unidad estructural, descomponiendo los elementos esperpénticos en varias formas teatrales, como el sainete, la farsa, el melodrama o la tragedia. De hecho se plantea una pertinente pregunta:

> ¿Cómo puede el espacio escénico, con toda su compleja máquina sígnica, significar esperpénticamente, y el actor actuar espérpentica-

[1] Lorenzo López Sancho, *ABC,* 3de octubre de 1971.

[2] Francisco Álvaro *El Espectador y la crítica*, 1971.

mente, y el espectador percibir, interpretar y entender espérpenticamente?[3]

La puesta en escena de “un Madrid absurdo, brillante y hambriento”, recorrido por un poeta ciego, cuyas reflexiones sobre una sociedad corrupta participan de la factura grotesca y satírica de la obra, verterá muchos ríos de tinta entre la *intelligentsia* teatral: ¿los espejos cóncavos de Valle reflejaban la quiebra esperpéntica de la España de los ‘70? ¿Qué valor catártico cobrará el esperpento de los años veinte en la hora de un franquismo crepuscular?

Mediante el análisis de la recepción crítica de este montaje, tanto en periódicos como en revistas especializadas, este artículo hará hincapié en los avatares enrevesados que condicionaron y siguieron la escenificación del primer esperpento español, sus luces y sombras...

## AÑOS SESENTA: GÉNESIS DE UN DAR A LUZ LARGO Y DOLOROSO

Contextualizando la puesta en escena de *Luces de Bohemia*, es de notar que el estreno se sitúa en una época en que la dicotomía entre “Teatro representable” y “Teatro irrepresentable” constituía el centro de las meditaciones intelectuales. La célebre controversia entre Sastre y Buero en 1960[4] acerca del “imposibilismo” dramático se inscribe plenamente en la polémica que envolvía al teatro valleinclaniano, supuestamente “irrepresentable” desde hace medio siglo, por razones tanto escenográficas como políticas. Pero el tema candente del “posibilismo” va mucho más allá y analiza el estatuto del creador en la sociedad franquista, planteando a pesar de las divergencias, la voluntad común de crear una sinergia entre el teatro español y la sociedad franquista: ¿Cómo llevar a cabo, en medio de unas estructuras sociales y estatales cerradas, un arte comprometido cuya estética, al hacerse ética, se vuelve política? La arriesgada puesta en escena de *Luces de Bohemia* ¿representa, en definitiva, un acto cívico y ciudadano?

Por un lado, Sastre, que negaba la existencia de un teatro *imposible*, consideraba que a pesar de los avatares económicos y la censura, el campo de actuación de un dramaturgo permanece vigente hasta que es *imposibilitado* por razones oficiales o empresariales.

Por otro lado, Buero Vallejo se empeñaba en hacer *posibles* los estrenos imposibles y viceversa:

> Cuando yo critico el “imposibilismo” y recomiendo la posibilitación, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, “en situación”; lo más arriesgado posible, pero no temerario. Recomiendo, en suma, y a sabiendas de que muchas veces no se logrará, hacer posible un teatro “imposible” [...] y hacer imposible un teatro... posible.

En este sentido, la habilidad negociadora de Tamayo con los ministros de la censura, su actitud de negarse a estrenar *Luces de Bohemia* mientras sufriese recortes de censura, se aproxima a la posición de Buero Vallejo y Alfonso Paso, que no permitían que el escritor “suicidase su propia voz”.[5]

[3] Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y Catarsis (leer el teatro español)*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988, p 162.

[4] Alfonso Sastre “Teatro imposible y pacto social” en *Primer Acto*, núm. 14, mayo-junio de 1960, y la respuesta de Antonio Buero Vallejo “Obligada precisión acerca del *Imposibilismo*” en el posterior número, *Primer Acto*, núm. 15, julio-agosto de 1960.

[5] Buero Vallejo, *La Detonación:*
Espronceda: -Me inmolaré en una acción definitiva si es menester.

## NOVIEMBRE DE 1961: *LUCES DE BOHEMIA* EN *PRIMER ACTO* RESEÑA IMAGINARIA DE UN ESTRENO FICTICIO

Mientras críticos como Carlos Luis Álvarez en *ABC*, pregonaban que "El Teatro de Valle está muerto y bien muerto" considerándolo únicamente como un teatro para leer, se abrió una veta en la crítica teatral de los sesenta a la hora de celebrar el centenario del nacimiento de Valle-Inclán.

En noviembre de 1961, *Primer Acto* publicó un número dedicado al dramaturgo galaico para rendir homenaje a su producción teatral y hacerlo coincidir con el estreno de *Divinas palabras,* dirigido por Tamayo en el Teatro Bellas Artes.

En su editorial, José Monleón plantea *Luces de Bohemia* como "una de las obras maestras del genio, el inconformismo y el mal humor español" pero reconoce la falta de atrevimiento de los directores para llevarla a escena en una época en que el público prefería la intrascendencia de los hermanos Quintero. La versión de *Luces de Bohemia* publicada en *Primer Acto*, entraña la aguda crítica de toda una sociedad aquejada de parálisis general; se mantienen todas las escenas más "atrevidas" políticamente hablando: el "jaleo" de la Acción Ciudadana, las quejas de Max hacia la Academia, la controversia del Ministerio de la Gobernación, la crítica de los funcionarios por parte de Don Latino, las protestas proletarias del anarquista catalán (estamos en la España antiseparatista de Franco, no lo olvidemos...) Paradójicamente, la cerrazón mental de los censores, en la muy puritana España franquista, recortó fragmentos del diálogo "erótico" entre Max y la Lunares (muy pronto el *destape* empezaría a cambiar las portadas de las revistas).

---

Larra: -¡No suicide su propia voz!

En ausencia de representación, Ricardo Doménech escribió en este mismo número, "Crítica de un estreno imaginario: *Luces de Bohemia* por el Teatro Popular Español", reseña ingeniosa, sumamente sintomática de lo candente del esperpento en el ámbito cultural de aquel entonces.

Hay que destacar la audacia intelectual de este crítico, que desafiaba "el grado cero de la escritura" y proponía una interpretación oblicua.

La grandilocuencia hiperbólica de tal reseña, pone por las nubes el imaginario estreno de *Luces de Bohemia* "extraordinario, un fabuloso acontecimiento" mediante una inteligente ironía, que ensalza las proezas técnicas y escenográficas:

> El coliseo del Teatro Popular Español, que ha sido construido gracias a una fuerte, generosa, encomiable subvención, y con arreglo a las más modernas técnicas arquitectónicas, puede albergar- calculamos a ojo- unas treinta mil personas. El rigor y la minuciosidad con que este coliseo ha sido construido han hecho imposibles por completo las habituales torpezas de las representaciones al aire libre. No había micrófonos, porque las especiales condiciones acústicas del recinto los hacía innecesarios. Un equipo lumino-técnico de primer orden permitió al director de escena jugar con todas las posibilidades plásticas de la obra de Valle. La perfecta instalación de las butacas- que no son lujosas, pero sí confortables- hizo que no hubiera un solo espectador que perdiese detalle alguno de la representación. Añadamos que el precio único de las localidades es verdaderamente asequible a las economías más modestas. Quien no vaya ahora al teatro es porque no querrá ir.[6]

[6] Ricardo Doménech, "Crítica de un estreno imaginario: *Luces de Bohemia* por el Teatro Popular Español" en *Primer Acto*, núm. 28 dedicado a Valle-Inclán, noviembre de 1961.

y destaca la unánime recepción del público:

> "aplausos interminables, calurosos" y "todos los espectadores puestos en pie, aplaudían con entusiasmo y gritaban "bravo sin fin"[7]

La reseña alcanza su clímax en la escala de la exageración e incluso lo grotesco, con el paralelismo incongruente entre el patio de butacas y un estadio de fútbol. Se trata de subrayar el aspecto comunitario y cohesivo del acontecimiento:

> El coliseo del Teatro Popular Español es a la cultura española lo que el Palacio de los Deportes es al deporte español. [...] Los españoles nos hemos dado cuenta —lo suyo ha costado, pero al fin lo hemos comprendido— que el teatro es, por lo menos, tan importante como el fútbol.

En el último párrafo, el tono se vuelve más solemne, apoyándose en Autoridades y la experiencia subjetiva cobra, de hecho, un cariz falsamente empático y conmovedor:

> Pero la realidad es que no hacíamos más que rendir el justo, el merecido, el cabal homenaje a este hombre grande de las letras ibéricas, a este buen don Ramón de las barbas de chivo, gallego y universal, jocundo como el Arcipreste y bueno y sencillo como Berceo; **este buen don Ramón, durante tanto tiempo ignorado, cuando no vilipendiado injustamente**.[8] Sin duda alboreó ayer ese día con que soñó Valle en una de sus horas acaso más tristes y también más esperanzadas. De mí sé decir que salí del coliseo del Teatro Popular Español eufórico y orgulloso. Y empecé a creer que ya no era cierto aquello que antaño, Larra había expresado como nadie: aquello de que escribir aquí es llorar.[9]

Tanto la seudo-solemnidad final como el tono general de un humorismo "grotesco", alertan sobre el carácter engañoso de la reseña que, recordémoslo, como indica el título, no es nada más que "la crítica de un estreno imaginario", de un estreno que podría ser pero que no es, de un éxito rotundo que podría remover las tablas pero que ni siquiera llega a ellas. Ricardo Doménech denuncia por medio de la ironía, el contraste entre la expectativa del estreno de *Luces de bohemia* y lo que ocurre en la implacable realidad. De hecho, la carpintería de esta reseña "está sujeta a una matemática perfecta", como diría Max Estrella, y sortea —mediante un lenguaje en clave— la censura, para, en definitiva, diluir de un modo cauteloso una verdad profunda: "este buen don Ramón y su *Luces de Bohemia* siguen ignorados y vilipendiados injustamente, hay que rescatarlos".

## Entre 1966 y 1968: estrenos por compañías no profesionales en Bilbao, Sevilla y Sabadell

Cinco años después de esa crítica imaginaria o cinco años antes del histórico montaje de Tamayo en Madrid, el estreno de Luis Iturri en Bilbao marca la primera entrada de *Luces de Bohemia* en las tablas españolas, el 10 de noviembre de 1966. José Monleón revela que Adolfo Marsillach tenía previsto programarla durante la temporada en El Español y que José Osuna proyectaba entrenarla en El Goya pero ninguno de esos dos proyectos vieron la luz. Se montó la obra en un teatro

7 *Ibíd.*

8 *Ibíd.* no aparece en negrilla en el original, letra negrilla añadida por mi cuenta.

9 *Ibíd.*

comercial, El Campos, por un grupo independiente, no profesional: el Grupo Akelarre. A pesar de los temores que una obra como *Luces* montada por un elenco joven podrían suscitar, la crítica fue buena, "sin que nadie se rasgue las vestiduras" como señala José Monleón.[10] Las dos representaciones que dieron no rebasaron el hecho regional y no tuvieron la repercusión que habrá de tener el montaje de Tamayo en la prensa nacional. Más tarde, el Teatro Español Universitario de Sevilla retomó *Luces de Bohemia* y consecuentemente *Primer Acto*[11] se hace una pregunta:

> ¿Cuándo se estrenará Luces de Bohemia en el ámbito de nuestro teatro profesional? ¿Cuándo veremos sobre un escenario madrileño el gran esperpento de Valle?

El 25 de febrero de 1968 la obra se estrenó en Sabadell gracias al famoso grupo *amateur* Palestra, dirigido por Ramón Ribalta. Conviene destacar este estreno por la mediación que desempeñó Tamayo para que dicha obra llegase a escena. Manuel Labrandero, en un trabajo de investigación titulado "El desconocido estreno de *Luces de Bohemia"* evidencia los factores que condicionaron este estreno. Así nos enteramos de que, con el fin de eludir la censura que exigía la supresión de la escena del preso catalán, la compañía Palestra pidió permiso para escenificar *Farsa y licencia de la reina castiza,* para luego estrenar *Luces de Bohemia* bajo el título *Farsa y licencia-Esperpento*:

> El programa de mano y los anuncios en la prensa se redactaron como *Farsa y licencia-Esperpento* de Ramón María del Valle-Inclán, con lo cual el público no sabía exactamente qué era lo que iba a ver. Las críticas utilizaron eufemismos como los siguientes: "Esperpento es una acoplación de temas recogidos en su inspiración bohemia...". Claro que para no despistar más al público se incorporó un nuevo personaje a los casi treinta que componían el reparto: el del narrador, que abría la obra con un sonoro anuncio: "Señoras y señores, *LUCES DE BOHEMIA*, esperpento de Ramón del Valle-Inclán".[12]

Ahora, detengámonos en las gestiones hechas por el director granadino para llevar a cabo esta representación. Manuel Labrandero cuenta que Tamayo era quien tenía los derechos de *Luces de Bohemia*, pero que no podía estrenarla por los problemas de censura que conocemos. Por suerte, asistió a un ensayo, vio la representación y dio su acuerdo para sustituir *Farsa y licencia-Esperpento* por *Luces de Bohemia*:

> Por otro lado se aprovechó el hecho de que José Tamayo estuviera dirigiendo *La Pasión*, de Olesa, para invitarle un domingo a ver un ensayo general. El gran director, sumamente amable, aprovechó su día de descanso para seguir inmerso en el mundo del teatro que, por otra parte, era el que más le gustaba. Se desplazó a Sabadell, vio la representación y, departiendo con los actores, aseguró que por su parte no pondría ningún inconveniente para que se estrenase la obra".[13]

Conviene decir que la visita de Tamayo a Sabadell fue unánimemente saludada por la prensa regional: "José Tamayo vino, vio y comentó" "José Tamayo en nuestra ciudad". Otros titulares subrayaron la relevancia y el rigor profesional de este director.

[10] *Triunfo*, núm. 234, 26 de noviembre de 1966.

[11] *Primer Acto*, 1967, núm. 83, edición facsímil digitalizada.

[12] Labrando Manuel: "El desconocido estreno de *Luces de Bohemia*", *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, primavera 2004.

[13] *Ibíd.*

Podemos suponer que el experto ojo de Tamayo tomó buena nota de la puesta en escena de Ribalta con vistas al estreno de su *Luces,* un par de años más tarde.

### AL FIN *LUCES DE BOHEMIA* EN VALENCIA O HISTORIA DE UNA LARGA PERIPECIA CENSORA

El día uno de octubre de 1970 se estrenó *Luces de Bohemia* por la Compañía Lope de Vega, en el Teatro Principal de Valencia; se inicia de ese modo la III Campaña Nacional de Teatro. Este acontecimiento cobró un valor simbólico o sintomático, y desencadenó una multitud de interrogantes: "¿Cómo hasta ahora no? ¿Cómo en Valencia? ¿Por qué en Campaña Nacional de Teatro?". Tales son las cuestiones que se plantea el crítico Juan Oleza[14] y que deben guiar nuestra indagación.

Antes de nada, hay que destacar el hecho fundamental que, en la descentralización del teatro español, representó aquel estreno. El estreno de una obra genial como *Luces de Bohemia* rompió con muchos años de apatía teatral en provincias (exceptuando Madrid y Barcelona, las capitales españolas padecían de atrofia teatral y las raras apariciones de los grupos no profesionales carecían de tablas por la escasez de medios de que disponían). Tamayo era de los que, como Basilio Soulinake comprobando la muerte cataléptica de Max, quisieron rescatar el teatro de provincias de su progresiva catalepsia y despejar así el horizonte del teatro español. Con este propósito se desarrollaron las Campañas Nacionales de Teatro (habría que destacar aquí la excelencia y la propia heterogeneidad de la programación valenciana, que preveía: *Luces de Bohemia* de don Ramón del Valle Inclán, *La Ópera de cuatro cuartos* de Bertholt Brecht, *Calígula* de Albert Camus y *Los Intereses creados* de Jacinto Benavente).

Juan Oleza, considera esa programación como "un chiste caído del cielo":

> Y eso es lo que nos han mandado este año, de la mano de Tamayo y en flagrante heterogeneidad: ¡Valle, Brecht y Camus. Casi como un chiste de los de había un alemán, un francés y un español. Como en el chiste, la artillería gruesa ha corrido a cargo del español, de Valle Inclán, y nada menos que con su obra, a juicio de muchos, más perfecta: *Luces de Bohemia.*[15]

No hace falta decirlo: el esperpento valleinclanesco fue una de las atracciones máximas. La prensa subrayó tanto más unánimemente el valor de este esperpento cuanto que se escenificaba sin censura alguna (aunque Tamayo autocensuró dos palabras que podían haber sido mal interpretadas: entre ellas la palabra "babieca" referida a Alfonso XIII, escena decimocuarta):

> El Marqués:
> —En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el Príncipe, como todos los príncipes, un babieca![16]

Tamayo recuerda que cuando montó la obra en 1970 el responsable de la censura comentó: "Si esta obra se aprueba, la censura se ha acabado en España" a lo que contestó: "Es justo lo que estamos esperando todos".[17]

[14] Juan Oleza, "Valle, Brecht y Camus" en *Primer Acto*, núm. 128, enero de 1971.

[15] *Ibíd.*

[16] *Luces de Bohemia,* edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral.

[17] Rosana Torres, artículo sobre Tamayo "El Teatro Lírico

En una entrevista, dirigida por Carmen Montaner[18] nos enteramos de que Tamayo jugó al gato y al ratón con la censura durante seis o siete años antes de poder montar la obra pero consiguió obtener la autorización de tanto "esperar sin descanso, insistiendo en todas las ocasiones posibles".[19] El primer ejemplar que presentó Tamayo le fue devuelto después de años, con 920 palabras tachadas, como él mismo señala en un artículo que escribió para la sección "Sábado Cultural" de *ABC*,[20] dedicado a Valle.

En otra entrevista otorgada a la revista *Primer Acto* Tamayo hace hincapié en la larga peripecia censora a la que fue sometido el texto a finales del franquismo, denunciando el dictamen puntilloso de los ministros de la época:

> Cuando el señor Arias Salgado era ministro de Información y Turismo, la censura retenía más de seiscientas palabras del texto.
>
> Durante el ministerio del señor Fraga Iribarne, afectaba a novecientas y pico y había escenas totalmente suprimidas, como la del preso catalán y Max Estrella en los sótanos de Gobernación. Hay que decir también para ser justos que fue Fraga quien autorizó *Divinas Palabras* para todo el país, ya que estaba restringida a muy pocas ciudades, incluso se programó en los Festivales de España. Con el señor Sánchez Bella en el ministerio, los criterios de censura han cambiado y se ha conseguido la autorización total del texto, que ha podido estrenarse después de tantos años en versión íntegra. Bueno, excepto dos palabras que yo mismo he quitado porque podrían provocar inmediatas reacciones en el público que distraerían del interés general de la obra. Sin duda ninguna, el hecho de que hoy esté en escena *Luces de Bohemia* se debe a la constancia con la que he insistido, a los recursos que he interpuesto y, en especial, al interés y las gestiones realizadas por el hijo del escritor Carlos del Valle-Inclán.[21]

Al respecto José Monleón se pregunta con razón cuántas cartas habrá escrito Carlos Valle-Inclán,[22] en una época en que el tema de la censura teatral aparecía como caballo de batalla entre la intelectualidad española y en la que las páginas de los periódicos o revistas especializadas reflejaban esta preocupación.[23]

Escándalos, prohibiciones y suspensiones de espectáculos reflejaban el gran rigor censor. La polémica política alrededor de Marsillach y su *Marat-Sade* en octubre de 1968, el desafío del *Tartufo* puesto en escena por Enrique Llovet al año siguiente y su prohibición en provincias, el terremoto social y político provocado por *Castañuela 70* en el verano de 1970, son otras tantas facetas del escenario español de aquel entonces. De hecho, *Luces de Bohemia* cuya factura dramatúrgica la convierte en acta de acusación contra un sustrato ideológico y estético en desuso, aparece como una excepción escéni-

Nacional ofrece hoy un homenaje al director español" en *El País*, el 6 de diciembre de 1985.

18 Entrevista dirigida por Carmen Montaner *"Con Tamayo, tras el estreno"*, publicada en *Triunfo*, núm. 437, 17 de octubre de 1970, p 27.

19 *Ibíd.*

20 Tamayo, "Valle-Inclán desde el escenario" en *ABC, Sábado Cultural,* núm. 208, 26 de enero de 1985

21 Entrevista dirigida por Moisés Coterillo en noviembre de 1971, publicada en *Primer Acto*, núm. 139, diciembre de 1971, p 21.

22 José Monleón, "Al fin Luces de Bohemia", en *Triunfo*, núm. 426, 1 de agosto de 1970.

23 Véase *Primer Acto*, n° 137, octubre de 1971, la entrevista sobre la censura con Mario Antolín, subdirector general de teatro. O los resultados de opiniones de la encuesta "1971: Así piensan 40 profesionales de nuestra escena sobre: Censura, teatro social y teatro político en España", publicados en *Primer Acto*, n° 131, abril de 1971.

ca. No se nos olvide que el estreno de *Luces* en Valencia ocurrió dos meses antes del Proceso de Burgos, y que, en ese contexto, se suspendieron durante el mes de diciembre las representaciones en Bilbao, San Sebastián, Victoria y Pamplona, aunque "el público y la crítica pedían a gritos que se representase".[24] Incluso los periódicos de Pamplona, ciudad conocida por su conservadurismo, se vieron afectados por esta prohibición, lamentando de modo incisivo que el elenco de Tamayo no pudiese actuar.

Por lo demás, la crítica periodística fue muy buena con el montaje de Tamayo en Valencia. José Monleón habla muy elogiosamente de *Luces de Bohemia*: "una de las obras más ricas, más agresivas, más libres, más renovadoras del teatro español contemporáneo".[25] Con respecto a la calidad de la actuación, los periódicos destacaron los logros interpretativos:

> Una excelente, magnífica labor de José María Rodero, en el papel del poeta Max Estrella; Agustín González hizo un magnífico don Latino de Híspalis, una especie de caricatura verídica y simbólica del español de todos los tiempos. María Luisa Ponte, María Jesús Lara, Fernando Larriva, Pedro del Río, Antonio Bourgeois, que tiene a su favor el gran parecido físico con Rubén Darío, y todos los demás intérpretes, lista numerosísima, que haría interminable esta crónica, estuvieron muy bien. (*El Levante*)

En cuanto a la recepción del público valenciano, *Jornada* señala:

> El final fue apoteósico. Aplausos insistentes, sinceros; clima de éxito verdadero; salida de los intérpretes al palco escénico, acompañados de su director. Y el público, puesto en pie, como prueba de admiración, de aprobación a la labor realizada por todos.

Tamayo testimonia a Carmen Montaner:[26]

> Ha escuchado con absoluto silencio e interés, aplaudiendo muchas frases y casi todos los finales de cuadro, que son catorce. Pero ha sido al finalizar la obra cuando realmente el público se ha volcado, puesto en pie. Uno y otro día aplaude con verdadero entusiasmo.

No obstante, una sombra planea sobre el estreno de Valencia: si bien las críticas acogen con entusiasmo la obra, informaciones posteriores hablan de la escasa asistencia del público a partir de la segunda representación... Al respecto, la entrevista entre Tamayo y Carmen Montaner es significativa ya que en el momento en que el director granadino habla de la recepción del público, se ve interrumpido por alguien que interviene "Lo que hay que decir es que no vienen", a lo cual Tamayo contesta que la ausencia de público se debe al hecho de que muchas personas sigan de vacaciones y no hayan vuelto aún. Carmen Montaner matiza:

> Cuando por la noche entro en el teatro, paseo despacio la mirada por el patio de butacas, donde no llegamos a los doscientos espectadores. En los pisos tampoco hay apenas público. La sensación de vacío se impone. Pese a lo cual, al finalizar cada cuadro, y más aún con la caída definitiva del telón, los aplausos de cuantos estamos en el Principal se prolongan...[27]

[24] Entrevista de Tamayo dirigida por Moisés Coterillo en noviembre de 1971, publicada en *Primer Acto*, núm. 139, diciembre de 1971, p 21.

[25] *Triunfo,* núm. 437, 17 de octubre de 1970.

[26] Entrevista dirigida por Carmen Montaner *"Con Tamayo, tras el estreno"*, publicada en *Triunfo*, núm. 437, 17 de octubre de 1970, p 27.

[27] *Ibíd.*

Y no es la única en opinar de ese modo: varios críticos se preguntan "si el público abandona el teatro o si es el teatro (sus responsables) quien abandona al público".[28] De hecho, el estreno de Valencia plantea la cuestión siguiente: ¿Qué tipo de público acude a ver *Luces de Bohemia*? ¿Serán sólo espectadores pertenecientes a una élite intelectual iniciada?

Hay que decir que a pesar de la aparente aprobación de la crítica, más de una carta de protesta había llegado a Madrid para denunciar la "crudeza" de la obra.[29]

## TRIUNFO HISTÓRICO DE *LUCES DE BOHEMIA* EN EL BELLAS ARTES DE MADRID

Tras una triunfal gira por provincias, el montaje de Tamayo se estrenó en el Bellas Artes, el viernes 1 de octubre de 1971, iniciando así el II Festival Internacional de Teatro de Madrid. Hay que destacar que este Festival coincide con los veinticinco años de vida de la Compañía Lope de Vega, que empezó el 10 de octubre de 1946 con el montaje de *Romeo y Julieta* en el Teatro Eslava de Valencia. El estreno de *Luces* entra en la historia de la compañía que diez años antes, el 17 de noviembre de 1961, había estrenado *Divinas Palabras,* lo que significaba no sólo la entrada de Valle en el escenario español sino también la inauguración del Teatro Bellas Artes en Madrid.

Tamayo inicia así el rescate escénico de Valle. El acontecimiento, tuvo mucho más repercusión, en la prensa nacional que el estreno de Valencia y las críticas fueron en dos direcciones: por un lado, la manera con la que Tamayo se enfrentó a la complejidad y exigencias de la escenografía; por otro, la significación controvertida de *Luces de Bohemia* en la España franquista.

## ESCENOGRAFÍA

Críticos como Juan Emilio Aragonés interpretaron la demora escénica de *Luces* no desde el punto de vista de los condicionamientos políticos, sino por las dificultades que plantea la escenografía de una obra tan compleja, de una gran variedad de cuadros. Según Juan Emilio Aragonés, ni durante la Monarquía, ni la República, el Frente Popular o la Guerra Civil pudo escenificarse la obra. Sí pudo hacerse, al principio de la década de los años setenta, gracias "a las nuevas técnicas que permiten encapsular en el reducido espacio del tablado las libérrimas invenciones valleinclanescas".[30] No parece, sin embargo, razonable opinar como Juan Emilio Aragonés que las cuestiones políticas no influyeron para nada en el estreno tardío de *Luces* (hemos visto el duro proceso censor al que fue sometido el texto), aunque es innegable que las dificultades escénicas dieron mucha guerra a Tamayo. Sabemos de las teorizaciones sobre la supuesta irrepresentabilidad de Valle, muy debatida entre los críticos: Antón Risco, Dru Dougherty, Juan Antonio Hormigón... Basta recordar las observaciones de Enrique Llovet, en el programa de mano del Teatro Bellas Artes, acerca de la dificultad escénica:

> En general, el montaje de un texto de Valle-Inclán es muy difícil, por dos razones

[28] *Triunfo*, 7 de noviembre de 1970, sección titulada "Teatro y provincia", firmada por las iniciales LC.

[29] Fuente: *Primer Acto*, núm. 125, octubre de 1970.

[30] Juan Emilio Aragonés, en "La Hora de Valle-Inclán", *La Estafeta Literaria*, n°479, 1 de noviembre de 1971.

primarias: la riqueza de sus mutaciones, agrupamientos, planos y ritmos de acción; y, además, por la rigurosa capacidad física y técnica que exige de los actores: voces ricas, amplio repertorio gestual, de expresión corporal vigorosa, ductilidad y fortaleza.[31]

De hecho, "¿cómo trasponer quince cuadros multiformes a un espacio escénico convencional y buscar una geometría escénica que sea, a la vez, expresiva, fiel y suficiente?"[32]

¿Cuál fue la solución de Tamayo? La gran pregunta era: un actor de carne y hueso, ¿será capaz de interpretar la muñequización de ciertos personajes? Andrea Iulia Sprînceana recuerda "es interesante ver cómo un director que opina que al actor no hay que considerarlo un "muñeco" se acercó al texto de un autor para quien el manejo de cuerdas resultaba imprescindible en la expresión de su estética".[33]

Tamayo confió a Moisés Coterillo: "El texto de *Luces de Bohemia* es el más hermoso de todos los que he puesto en escena en mis 25 años de director, pero también es uno de los textos más difíciles".[34]

Paradójicamente, la magia de la literatura radica en que cuanto más resiste más estimulante se vuelve. Sólo podrá resolver la resistencia textual o escenográfica quien tenga paciencia e ingenio de sobra. Tamayo optó por una escenificación despojada, casi exenta de decorados, con un mínimo de medios pero cuidando los elementos visuales (la luz) y sonoros (la música) que desempeñan un papel decisivo en la axiología de la obra. Según Tamayo "*Luces de Bohemia* no necesita la creación de un espectáculo para sostener la obra, sino todo lo contrario: la mayor sencillez escénica";[35] basta con el claroscuro y "una musiquilla callejera sugerente" para crear con fidelidad al espíritu y letra de Valle, la atmósfera de la bohemia madrileña. Gracias a esa escasa materialización escenográfica, la alquimia poética que se desprende del texto valleinclanesco "se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera".[36]

Tamayo recurrió a Antón García Abril para la ambientación sonora, quien utilizó siempre la misma música para hilvanar los cuadros sin romper la carpintería y el ritmo teatral valleinclanesco al pasar de un cuadro a otro. El periódico *Ya*[37] comenta la escenografía acústica:

> Muy expresivas las ilustraciones musicales de Antón García Abril, especialmente en sus alucinadas deformaciones del compás de chotis o en el lúgubre gigantismo del tañido y volteo de campanas electrónicas.

También, las iniciativas de Emilio Burgos como escenógrafo y figurinista tuvieron mucho éxito en la crítica periodística:

31 Enrique Llovet, Programa de mano, Fundación Juan March, Madrid.

32 *Ibíd.*

33 Andreea Iulia Sprînceana en *El Teatro de Valle-Inclán entre lo esperpéntico y la (ir)representabilidad,* cita a Tamayo: "La dirección nunca debe anular la personalidad del actor. Considero que la mejor dirección de actores es aquella en la que se percibe su acierto, no en la que se nota el trabajo del director, es imprescindible que no se note la técnica. Siempre he sostenido que es el actor quien debe sorprenderme a mí y que mi misión es ayudarle a dar todo lo que lleva dentro, no manejarlo como a un muñeco". (Tamayo cit. en Checa Puerta 113-4).

34 Entrevista dirigida por Moisés Coterillo en noviembre de 1971, publicada en *Primer Acto*, núm. 139, diciembre de 1971, p 21.

35 Tamayo, "Valle-Inclán desde el escenario" en *ABC, Sábado Cultural,* núm. 208, 26 de enero de 1985

36 *Obras Completas*, Federico García Lorca.

37 *Ya*, de Madrid, 4 de octubre de 1971, sacado de *Teatro Español 1971.1972*, prólogo, notas y apéndice por Federico Carlos Sáinz de Robles.

Emilio Burgos concibió figurines y decorados con medida exacta entre el realismo y la fantasmagoría. La luz y la escenografía consiguieron efectos impecables.[38]

La clave de la escenografía residía en el potencial audiovisual del esperpento. En este sentido la luminotecnia jugó con la variación del claroscuro, luces y sombras. La importancia de las luces tanto naturales como artificiales (la de los faroles, acetilenos y lamparillas) en el texto y su alcance esperpéntico obligaba a un cuidado especial en la puesta en escena. Tamayo decidió realizar una escenografía en la que las proyecciones luminosas sobre un telón blanco, contribuían a delimitar los cuerpos y objetos y a materializar unos bultos, unas sombras corpóreas, tal como la de La Pisa Bien, Escena Cuarta, que *se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña.* La crítica aprecia unánimemente este espectáculo luminotécnico que se resuelve en una variación cromática que va de lo negro a lo transparente, con sombras casi chinescas.

De su montaje lo mejor fue la escenografía; resultó una de las grandes proezas. La suavidad espectral de unas transparencias sutilmente empañadas por un filtro de gasa supieron dar el matiz necesario. El foco proyectado tras-telón, difuminando la crudeza de contornos fue un acierto.[39]

José Tamayo ha resuelto con técnica muy flexible y moderna la sucesión de quince cuadros que cambian constantemente de localización. Atmósfera densas, extendidas con focos cenitales: transparencias modernísimamente iluminadas, sombras casi chinescas, decoraciones que sugieren tiempos de Bartolozzi y de Penagos, dibujos de Sancha, se emploman como en un vitral para darnos la enorme, la insoportable vidriera de un Madrid todavía decimonónico en la que se engastan la altivez, la iracundia, el epicureísmo, la soledad, la frustración de Max Estrella [...].[40]

Como ha señalado Enrique Llovet, el montaje de Tamayo se acercó a la deformación esperpéntica de la luz, entre el realismo y la fantasmagoría:[41]

La luz clarifica, recorta, destaca, siluetea, insinúa, oscurece o revela el carácter de las situaciones; es decir pasa del realismo al irrealismo esperpéntico.

Este espectáculo de luces y sombras, blancos y negros convirtió en uno de los grandes aciertos en la carrera de Tamayo, que, sin duda, consiguió aproximarse al expresionismo textual de Valle.

## Sobre los actores

Puesto que "el espíritu español es esencialmente dramático" —como decía Valle— y el castellano entraña por sí mismo un tono declamatorio, la encarnación por un actor de los personajes valleinclanescos fue un verdadero desafío interpretativo. Felizmente, sin embargo, las críticas fueron muy elogiosas para los actores.

Tanto José María Rodero —que hizo de Max Estrella en Valencia y en muchos lugares durante la gira—, como Carlos Lemos, en el Teatro Bellas Artes, consiguieron captar la personalidad del "primer poeta espa-

[38] *Pueblo*, de Madrid, 2 de octubre de 1971.

[39] Fernando Monegal, "En nuestro zoo teatral Valle-Inclán anda suelto", *Primer Acto*, noviembre de 1971, n.° 138.

[40] Lorenzo López Sancho "Con Luces de Bohemia se inicia el II Festival Internacional de teatro en Madrid", *ABC*, 3 de octubre de 1971.

[41] Enrique Llovet, Programa de mano, Fundación Juan March, Madrid.

ñol", Max Estrella, de dramática hechura, poliédrica y altamente compleja. De algún modo, las interpretaciones de Rodero y Lemos se completaban, como subraya el mismo Tamayo en *Triunfo*:[42]

> Rodero interpretaba un Max Estrella más cerebral, más frío; Lemos lo concibe de un modo más humano, más calido. Lo que no quiere decir que Lemos no esté igualmente esperpéntico.

La labor de Carlos Lemos fue aplaudida tanto por la crítica como por el público. He aquí algunos recortes de prensa significativos:

> Carlos Lemos es un actor de gloriosa historia, quizá el mejor que poseemos en punto a caracterización fisonómica. Carlos Lemos vuelca en Máximo Estrella sus fabulosas dotes interpretativas, las funde en su personaje de tal modo que no nos deja sitio aquí siquiera para enumerarlas. Tan abundantemente las prodiga en *Luces de Bohemia*. Pero esa ciega mirada de Max penetrando en las conciencias de los espectadores —peor para estas si es que no penetra—; esa acabada composición de su cabeza de Hermes; esa modulación constante e impecable del sarcasmo a la angustia, de la desolación a la caballeresca altanería, resulta inolvidable.[43]
>
> Carlos Lemos hace un formidable Max Estrella. Su actitud, su finura, su gesto, su violento claroscuro, componen la personalidad esperpéntica de "el primer poeta español. Dice, susurra, truena, se lamenta, con hondura y emoción. Vive, acusa, desafía, desdeña, se humilla, muere, como lo habría deseado Valle-Inclán. Es, si no el mejor, uno de los mejores trabajos interpretativos de este actor felizmente recuperado por la Compañía Lope de Vega.[44]
>
> Noche de triunfo para el recuerdo del autor y para el primer actor Carlos Lemos, en la más sazonada madurez de su carrera artística, con una creación en el protagonista que nos atrevemos a calificar de inolvidable.[45]
>
> Carlos Lemos ha realizado una de sus más felices creaciones. Ha dado al personaje de Max Estrella una fuerza humana convincente. Lemos se apunta —con su inolvidable creación del personaje de *La muerte de un viajante*— el mejor tanto de su carrera de actor.[46]

Agustín González, en el papel de Don Latino, le acompañó en el éxito. La crítica subrayó un "Don Latino de aguafuerte. Duro de presencia, desgarrado de entrañas, bronco de voz, híspido de risas"[47] cuyo carácter grotesco, extravagante y distante contrastaba con la interpretación de Lemos, respetando así la dualidad formal de la obra sin llegar a la síntesis barroca o "realizar ningún esfuerzo de unificación estilizadora".[48] Su expresión grotesca ha sido saludada muy particularmente durante la escena de la muerte de Max, verdadera encrucijada en la que se encabalgan el absurdo, el humor y la tragedia.

De los cuarenta y cinco personajes que intervinieron en el primer esperpento español, todos fueron muy aplaudidos al caer el telón. La crítica reconoció unánimemente el rigor y la pertinencia del reparto: entre las figuras más destacadas señalemos a Manuel

[42] Fundación Juan March, gran carpeta, *Mi teatro - Febrero 1960-Marzo 1962 / Agosto 1966 : documentación de estrenos del actor Pedro del Río, con recortes de prensa, programas de mano y fotografías.*

[43] *Ya*, de Madrid, 4 de octubre de 1971, sacado de *Teatro Español 1971.1972*, prólogo, notas y apéndice por Federico Carlos Sáinz de Robles.

[44] Lorenzo López Sancho, *ABC*, de Madrid, 4 de octubre de 1971.

[45] *Pueblo*, de Madrid, 2 de octubre de 1971.

[46] *El Alcázar,* de Madrid, 2 de octubre de 1971.

[47] Lorenzo López Sancho, *ABC*, de Madrid, 4 de octubre de 1971.

[48] José Monleón, "*Luces de Bohemia* por la Compañía Lope de Vega", en *Primer Acto*, diciembre de 1971, núm. 139.

Gallardo en el preso catalán, a Mary González en *Madama Collet*, María Jesús Lara en *Claudinita*, Margarita Calahorra en *La Pisa Bien*; Antonio Puga que hacía doblete, Pedro del Río y Julio Monje que lo triplican, Narciso Ojeda que lo cuadruplica; María Jesús Sirvent, Luis Lasala...

Por lo demás, la crítica literaria se ocupó de las cuestiones inherentes al esperpento, tales como la controversia entre esperpento, naturalismo y sainete, analizando el juego escénico que proponía José Tamayo frente a esas disquisiciones teóricas.

El balance: la obra constituyó el mayor éxito del Teatro Bellas Artes en toda su historia, con más de cuatrocientas representaciones. Recibió el Premio Nacional de Teatro como mejor obra dramática estrenada en el curso de la temporada teatral del año 1971. Podemos decir que, tanto desde el punto de vista económico como del artístico, la obra constituyó un notable éxito.

Más allá de la función artística, el estreno tuvo una "ejemplaridad" político-social en las postrimerías del franquismo. Naturalmente, los críticos no pudieron explayarse sobre la trascendencia del espectáculo, en una época en la que menudeaban las huelgas obreras y estudiantiles, y en el que el autoproclamado Teatro Independiente se había erigido como un frente cultural antifranquista.

En ese contexto, las claves esperpénticas alusivas a la España de los años 20, ¿seguían reflejando en los 70 "el sentido trágico de la vida española"? ¿Sería una afirmación disparatada decir que España continuaba siendo "una deformación grotesca de la civilización europea"? ¿La teoría de los espejos cóncavos estaba vigente en la España de los años 70?

Tales cuestionamientos entroncan con la cosmovisión de Valle y la función catártica del esperpento. ¿En qué medida el perspectivismo de Valle establece una dialéctica comunicativa entre el patio de butacas y el escenario?

## EL DESPERTAR DE UNA CONCIENCIA REFLEXIVA

A primera vista, el encuadre histórico de *Luces de Bohemia* —primeras décadas del XX— impedía cualquier equiparación con los últimos años del franquismo: los enfrentamientos entre patronos y obreros a principios del siglo veinte, la guerra de África contra la que se rebela el anarquista catalán, los avatares de la golfería madrileña, la agonía de la España de la Restauración, parecen "anacrónicos" en el otoño del '70. Tanto más anacrónico cuanto que gran número de personajes se identifican claramente con personalidades de aquella época: Alejandro Sawa (Max Estrella), Rubén Darío, Ernest Bark (Basilio Soulinake), Ciro Bayo (Peregrino Gay), entre otras. De tal manera era así que "si Máximo Estrella, apareciera por los cafés de la Gran Vía, en el Café Gijón nos parecería un ser de otro planeta, casi un marciano" escribe Lorenzo López Sancho en *Triunfo*.[49] Begoña Riesgo[50] hace hincapié en el propio anacronismo de Max Estrella en la sociedad de los años veinte, definiéndolo como "un Don Quijote en una España llena de Gineses". En otras palabras, la transposición de este idealista (que, como vemos, ya parecía anacrónico en su tiempo) a la época franquista, lo convierte en una figura doblemente anacrónica y trágica, trasunto del héroe trágico por antonomasia.

49 Fundación Juan March, gran carpeta, *Mi teatro - Febrero 1960-Marzo 1962 / Agosto 1966: documentación de estrenos del actor Pedro del Río, con recortes de prensa, programas de mano y fotografías.*

50 Begoña Riesgo, "La *catastrophe* dans *Luces de Bohemia* de Valle Inclán", Langues néo-latines; Revue des langues vivantes romanes, n° 343, 2007.

Eduardo G. Rico destaca este agrio anacronismo, e intenta relacionar el humus protestatario de Valle con la sociedad moderna, más concretamente con la revolución de Mayo del 68:

> La España de don Ramón María del Valle-Inclán, desgarrado, desenfadado, provocativo, desesperado, anarquizante, destructivo, dedicando su sarcasmo a las pequeñas rencillas domésticas de su oficio y a la gran caricatura que constituye la sociedad en que se mueve: los académicos, los poetas frustrados y los del éxito social, la pequeña y la alta política. ¿Qué sería de este corral nublado? La crítica es directa y a nada sutil; la risa sardónica. ¿Anticipación de "mayo"? Don Ramón pudo haber inventado el "grafitti", que más fortuna ha tenido; "la imaginación al poder", si no fuera un escéptico radical en punto al poder. Y en punto a otras muchas cosas.[51]

Escepticismo, desconfianza de una España caduca, círculo trágico y patético que afecta a todos los personajes ("Nuestra vida es un círculo dantesco"), bohemios, monarcas, golfos. Valle Inclán niega cualquier dogmatismo, conecta con el escepticismo originario del filósofo Pirrón y se convierte en el imaginario portavoz de los grupos comprometidos a finales del franquismo.

A pesar del desfase temporal y de "la deformación sistemática" de ciertos personajes, unas veces fantoches, otras veces animalizados cuando no cosificados, *Luces de Bohemia* abrió una grieta en los pilares del franquismo: el espectáculo redimensionó el potencial esperpéntico, actualizó la dimensión ética de la obra teatral y fomentó las premisas de una conciencia reflexiva.

La escenificación del esperpento no excluyó entre la crítica la lectura oblicua de las agudezas de Max Estrella. En el escenario del Teatro Bellas Artes, resonó el ingenio del "primer poeta español": la deformación se vuelve inteligible cuando "está sujeta a una matemática perfecta"; quien trabaja el proceso de distanciación reflexiva, esperpéntica, permite la desalienación ideológica del espectador. La crítica teatral por su parte supo, a través de sus reseñas, "decir con palabras permitidas los sentimientos prohibidos"...

En este sentido las reseñas de José Monleón invitan al espectador a un nuevo "pacto de lectura". En agosto de 1970, Monleón se inclinaba por una lectura comprometida de *Luces,* que pasaba de lo individual a lo colectivo: "Es posible que obras como *Luces de Bohemia* sobrepasen los agravios individuales para alzarse como críticas globales de ciertos mecanismos de la sociedad española".[52] Después del estreno en Valencia, escribió a propósito de *Luces*: "Pero hay piezas en el "puzzle" que disuenan, y a nuestro alrededor aún se escuchan los repiqueteos de una desahuciada castañuela". En efecto, los "borrosos diálogos" de la Taberna de Pica Lagartos, los repetidos tumultos vocingleros, el estridente grito de la Madre del Niño, el ruido de las descargas en la escena undécima, no tenían nada que ver con el rítmico sonido de la castañuela de "la España de charanga y pandereta", empecinada en vender en el extranjero el estereotipo turístico de una España folclórica (*El turismo es un gran invento),*[53] sumida en una empobrecida economía. El esperpentismo hacía desafinar a la castañuela y desafiaba, al mismo tiempo

[51] Eduardo G. Rico, *Pueblo*, citado en *Primer Acto*, noviembre de 1971, núm. 138.

[52] José Monleón, *Triunfo*, núm. 426, pág. 39, 1 de agosto de 1970.

[53] Cf película de Pedro Lagaza, *El turismo es un gran invento,* 1967.

el responso final, el réquiem del franquismo crepuscular.

La "desahuciada castañuela" y el "puzzle que disuena" no cayeron en saco roto ya que la imagen fue retomada en varias reseñas.[55]

> Porque al fin y al cabo, lo que se trata no es de juzgar en abstracto el valor del esperpento de Valle-Inclán, sino lo que significa en este otoño de 1971. [...] La representación debe ser examinada como un acto de comunicación, cuyo alcance y contenido es imposible calibrar si nos limitamos al estudio de la obra literaria [...] En este aspecto sociológico, el interés de *Luces de Bohemia* dentro de la sociedad española y el teatro de nuestros días es tal que uno confiesa que pocas veces asistió a un ejemplo tan claro de lo que debiera ser una constante en el teatro: la incidencia del espectáculo sobre la realidad, su valor como instrumento de análisis de nuestra vida y no-vida de cada día [...] No sólo un mismo texto, sino también una misma forma de representarlo, podrán "comunicar" cosas distintas según el momento y la naturaleza de sus destinatarios. Señalemos, pues la necesidad de atender a este fenómeno sociológico, al tiempo que al texto y a la puesta en escena, para comprender la "teatralidad" o comunicabilidad desde un escenario de la obra que nos ocupa. Son elementos inseparables: el texto de Valle-Inclán, la puesta en escena de Tamayo y el público español de nuestros días…[56]

sigue diciendo Monleón.

Es como si José Monleón sacara con cautela el "espejo" del "fondo del vaso":[57] su juicio se vuelve pragmático y el esperpento de los primeros años del Siglo XX entra en diálogo con su tiempo. *Luces de Bohemia,* como condensación de cuestiones existenciales, sobrepasa su contexto original; la dialéctica de los espejos cóncavos/convexos universaliza el pensamiento valleinclanesco.

"Todo es de hoy en *Luces de Bohemia* [...] y nada es de hoy":

> Todo es de hoy en *Luces de Bohemia*, porque formalmente se ha adelantado —y con genialidad— a los movimientos literario-teatrales posteriores. Y nada es de hoy. Esa sociedad corroída y absurda no es la nuestra. No nos equivoquemos. Sería erróneo rebelarse, como Valle, contra esa interpretación de la España de 1920 como si fuera la de 1971. No hago juicios valorativos. No digo que la nuestra es mejor o peor; digo que es diferente, que tiene otros problemas, no menos graves, pero son otros.[57]

Los problemas de la sociedad franquista son otros, "no menos graves, pero son otros", y de hecho sería un error hacer una identificación puramente aristotélica que rezase: "He ahí la España de entonces", como si el espectador se dijera para sus adentros *sí, es así, lo he comprobado en mí*, *es así que soy.*[58] También sería equivocarse decir "He ahí la España de ayer", manteniendo un distanciamiento total con el espectáculo: *No hay derecho de actuar así. Esto es insólito, es imposible lo que ven mis ojos.*

Cuando termina la función, la conciencia del espectador duplica la visión del conflicto, como si el espacio histórico escénico y su propio espacio histórico se uniesen e intentasen dar respuestas a los interrogantes de la sociedad vigente:[57]

54 Crónica firmada por las iniciales L.C, "Teatro y Provincia" en *Triunfo*, 7 de noviembre de 1970.

55 *Ibíd.*

56 Don Latino: ¿Y dónde está el espejo?
Max: En el fondo del vaso (escena duodécima).

57 Eduardo G. Rico, *Pueblo* citado en *Primer Acto*, noviembre de 1971, núm. 138.

58 Bertolt Brecht, *Escritos sobre Teatro.*

> Pienso que la contemplación actual de *Luces de bohemia* puede suscitar en el espectador dos juicios igualmente erróneos, igualmente peligrosos —peligroso respecto del destino nacional, claro está— e igualmente infieles a la intención última de su creador. […] El primero de esos juicios a que aludía, dice así: «He ahí a la España de entonces». Frente a él y a su sentir, el segundo reza como sigue: «He ahí la España de siempre». «He ahí la España de ayer»: tal es la sentencia general de los satisfechos de hoy, el interesado juicio de los que en 1971 miran sus vidas y cuanto en torno a ellas les conviene, y dicen para su coleto […] «Señor, bien estamos aquí» […] en aquella misma España de 1920 […] vivían y creaban […] muchos de los que todos los días exhibimos para demostrar que los españoles hemos sido algo más en el mundo durante el primer tercio de siglo, algo muy distinto del puro esperpento […]. Decir «He ahí la España de ayer» ante *Luces de bohemia* sería —acaso por esa comodidad miope y egoísta de los bien situados— decir no más que una parte de la verdad. Decir […] que en sus escenas está «la España de siempre» es, en el mejor de los casos, otra forma de comodidad y la comodidad de los solidarios e inactivos […]. Admito y respeto la desesperanza ante el destino de España, […] pero nunca admitiré ante ese destino la reclusión en la inactividad o en el lucro privado, y nunca creeré que ese fuese, en cuanto autor de esperpento, el sentir de Valle-Inclán.[59]

A la vista de la recepción crítica de *Luces de Bohemia,* de su incidencia en la realidad, parece que el esperpentismo sigue entrañando las dos Españas de Machado: la España valleinclanesca habría muerto, la España franquista bostezaba de un modo apático. El "vacuo" de los años veinte dio lugar, efectivamente, a "un mañana huero". Quizá se cierre así "el ciclo completo de la comunicación que va desde la pregunta del autor a la respuesta del espectador"[60]

[59] Pedro Laín Entralgo, citado en *El espectador y la crítica* de Francisco Álvaro, 1971.

En una época en que se producía el ardor, la agitación y efervescencia de los grupos independientes como Tábano, Goliardos, Esperpento, con el fin de encontrar una alternativa dramatúrgica y ética que sacudiese los cimientos de la sociedad franquista, el montaje de Tamayo entronca con la función social del teatro, expresada por el mismísimo Valle y retomada por Lorca, su discípulo en muchos aspectos, que definía el teatro como "barómetro" de la sociedad:

> Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera.[61]

En los últimos momentos del franquismo, el teatro se convierte a su vez en una tauromaquia pero sin sangre, que replantea los límites de la civilización y de la barbarie. Pero, al caer el telón, sigue la dialéctica artística del capote...

El rescate escénico de *Luces de Bohemia* aparece como un hito fundamental ciudadano, lo que valdrá a Tamayo el I Premio de Teatro por parte de intelectuales y socios del Cenáculo de Roncesvalles, entre los cuales figuraban los dramaturgos Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo y los críticos Eusebio García Luengo, Antonio de Olano y Alfredo Marquerie. De algún modo José Tamayo abrió entre los escollos de la censura, la brecha de la concienciación reflexiva, la independencia de los escenarios españoles, elevando el Teatro a su máxima potencia.

---

[60] Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y Catarsis (leer el teatro español)*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988, pág. 193.

[61] Federico García Lorca, *Obras Completas*, pág. 150/151.

## Los recortes de la censura en la versión de Luces de Bohemia publicada en Primer Acto, núm 28 dedicado a Valle-Inclán, noviembre de 1961

(aparecen señalados con una raya lateral)

**ESCENA DÉCIMA**

*Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. MAX ESTRELLA y DON LATINO caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche.*

UNA VIEJA PINTADA: ¡Morenos! ¡Chis!... ¡Morenos! ¿Queréis venir un ratito?
DON LATINO: Cuando te pongas los dientes.
LA VIEJA PINTADA: ¡No me dejáis siquiera un pitillo!
DON LATINO: Te daré *La Correo*, para que te ilustres; publica una carta de Maura.
LA VIEJA PINTADA: Que le den morcilla.
DON LATINO: Se le prohibe el rito judaico.
LA VIEJA PINTADA: ¡Mira el camelista! Esperaros, que llamo a una amiguita. ¡Lunares! ¡Lunares!
*Surge LA LUNARES, una mozuela pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas. Con risa desvergonzada se detiene en la sombra del jardinillo.*
LA LUNARES: ¡Ay, qué pollos más elegantes! Vosotros me sacáis esta noche de la calle.
LA VIEJA PINTADA: Nos ponen piso.
LA LUNARES: Dejadme una perra, y me completáis una peseta para la cama.
LA VIEJA PINTADA: ¡Roñas, siquiera un pitillo!
MAX: Toma un habano.
LA VIEJA PINTADA: ¡Guasibilis!
LA LUNARES: Apáñalo, panoli.
LA VIEJA PINTADA: ¡Si que lo apaño! ¡Y es de sortija!
LA LUNARES: Ya me permitirás alguna chupada.
LA VIEJA PINTADA: Éste me lo guardo.
LA LUNARES: Para el Rey de Portugal.
LA VIEJA PINTADA: ¡Infeliz! ¡Para el de la Higiene!
LA LUNARES: ¿Y vosotros, astrónomos, no hacéis una calaverada?
*Las dos prójimas han evolucionado sutiles y clandestinas, bajo las sombras del paseo: LA VIEJA PINTADA está a la vera de DON LATINO DE HISPALIS. LA LUNARES, a la vera de MALA ESTRELLA.*
LA LUNARES: ¡Mira qué limpios llevo los bajos!
MAX: Soy ciego.
LA LUNARES: ¡Algo verás!
MAX: ¡Nada!
LA LUNARES: Tócame. Estoy muy dura.
MAX: ¡Un mármol!
*La mozuela, con una risa procaz, toma la mano del poeta, y la hace tantear sobre sus hombros, y la oprime sobre los senos. La vieja sórdida, bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes, y tienta capciosa a DON LATINO.*
LA VIEJA PINTADA: Hermoso, vente conmigo, que ya tu compañero se entiende con la Lunares. No te receles. ¡Ven! Si se acerca algún guindilla, lo apartamos con el puro habanero.
*Se lo lleva sonriendo, blanca y fantasmal. Cuchicheos. Se pierden entre los árboles del jardín. Parodia grotesca del Jardín de Armida. MALA ESTRELLA y la otra prójima quedan aislados sobre la orilla del paseo.*
LA LUNARES: Pálpame el pecho... No tengas reparo... ¡Tú eres un poeta!
MAX: ¿En qué lo has conocido?
LA LUNARES: En la peluca de Nazareno. ¿Me engaño?
MAX: No te engañas.
LA LUNARES: Si cuadrase que yo te pusiese al tanto de mi vida, sacabas una historia de las primeras. Responde: ¿Cómo me encuentras?
MAX: ¡Una ninfa!
LA LUNARES: ¡Tienes el hablar muy dilustrado! Tu acompañante ya se concertó con la Cotillona. Ven. Entrégame la mano. Vamos a situarnos en un lugar más oscuro. Verás cómo te cachondeo.
MAX: Llévame a un banco para esperar a ese cerdo hispalense.
LA LUNARES: No chanelo.
MAX: Hispalis es Sevilla.
LA LUNARES: Lo será en cañí. Yo soy chamberilera.
MAX: ¿Cuántos años tienes?
LA LUNARES: Pues no sé los que tengo.
MAX: ¿Y es siempre aquí tu parada nocturna?
LA LUNARES: Las más de las veces.
MAX: ¡Te ganas honradamente la vida!
LA LUNARES: Tú no sabes con cuántos trabajos. Yo miro mucho lo que hago. La Cotillona me habló para llevarme a una casa. ¡Una casa de mucho postín! No quise ir... Acostarme no me acuesto... Yo guardo el pan de higos para el gachó que me sepa camelar. ¿Por qué no lo pretendes?
MAX: Me falta tiempo.
LA LUNARES: Inténtalo para ver lo que sacas. Te advierto que me estás gustando.
MAX: Te advierto que soy un poeta sin dinero.
LA LUNARES: Serías tú, por un casual, el que sacó las coplas de Joselito?
MAX: ¡Ése soy!
LA LUNARES: ¿De verdad?
MAX: De verdad.
LA LUNARES: Dilas.
MAX: No las recuerdo.
LA LUNARES: Porque no las sacaste de tu sombrerera. Sin mentira, ¿cuáles son las tuyas?
MAX: Las del Espartero.
LA LUNARES: ¿Y las recuerdas?
MAX: Y las canto como un flamenco.
LA LUNARES: ¡Que no eres capaz!
MAX: ¡Tuviera yo una guitarra!
LA LUNARES: ¿La entiendes?
MAX: Para algo soy ciego.
LA LUNARES: ¡Me estás gustando!
MAX: No tengo dinero.
LA LUNARES: Con pagar la cama concluyes. Si quedas contento y quieres convidarme a un café con churros, tampoco me niego.
*MÁXIMO ESTRELLA, con tacto de ciego, le pasa la mano por el óvalo del rostro, la garganta y los hombros. La pindonga ríe con dejo sensual de cosquillas. Quítase del moño un peinecillo gitano, y con él peinando los tufos, redobla la risa y se desmadeja.*
LA LUNARES: ¿Quieres saber como soy? ¡Soy muy negra y muy fea!
MAX: No lo pareces! Debes tener quince años.
LA LUNARES: Esos mismos tendré. Ya pasa de tres que me visita el nuncio. No lo pienses más y vamos. Aquí cerca hay una casa muy decente.
MAX: ¿Y cumplirás tu palabra?
LA LUNARES: ¿Cuála? ¿Dejar que te comas el pan de higos? ¡No me pareces bastante flamenco! ¡Qué mano tienes! No me palpes más la cara. Pálpame el cuerpo.
MAX: ¿Eres pelinegra?
LA LUNARES: ¡Lo soy!
MAX: Hueles a nardos.
LA LUNARES: Porque los he vendido.
MAX: ¿Cómo tienes los ojos?
LA LUNARES: ¿No lo adivinas?
MAX: ¿Verdes?
LA LUNARES: Como la Pastora Imperio. Toda yo parezco una gitana.
*De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de DON LATINO. Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de Caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja. Una sombra clandestina. El rostro de albayalde de otra vieja peripatética. Diferentes sombras.*